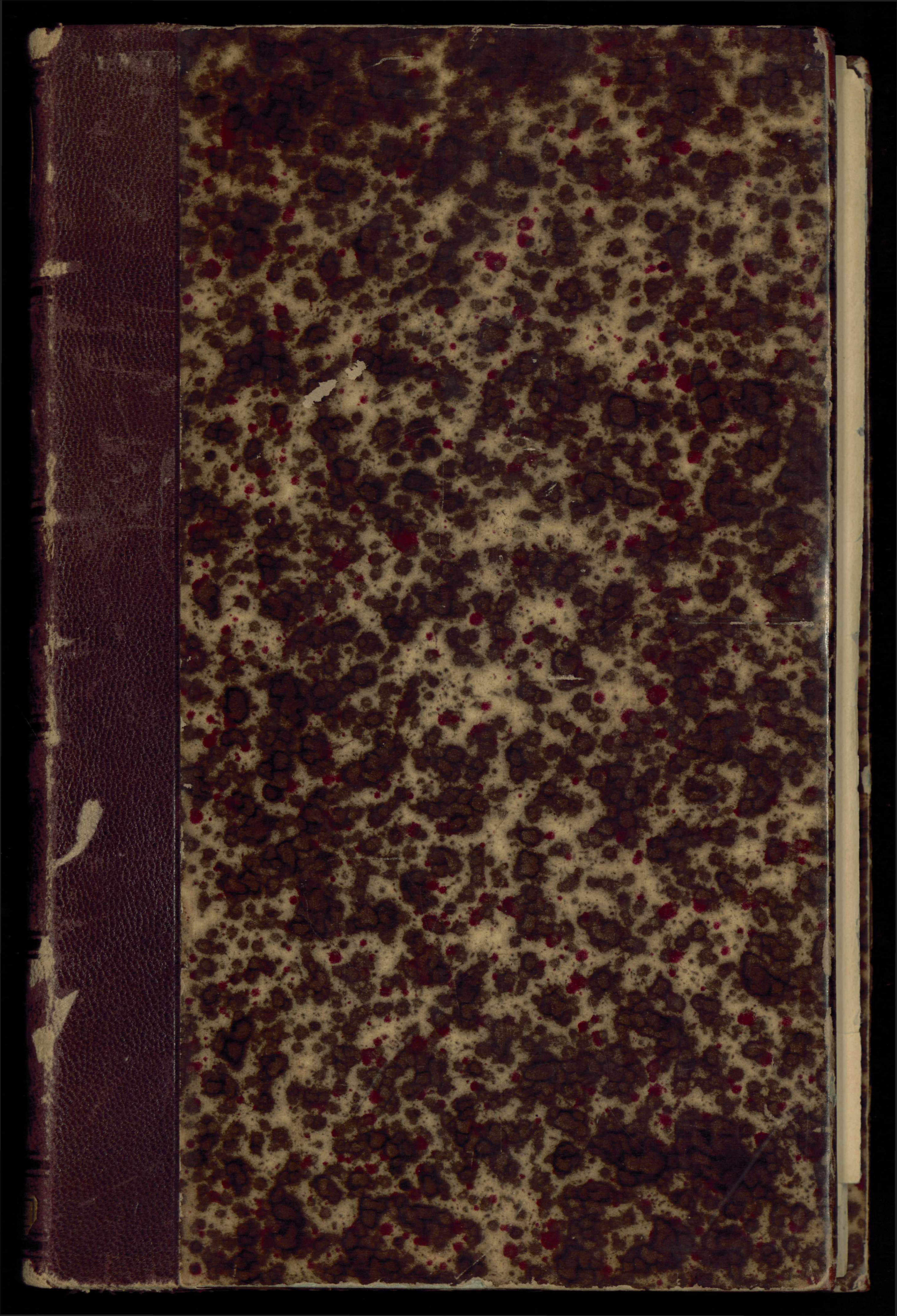
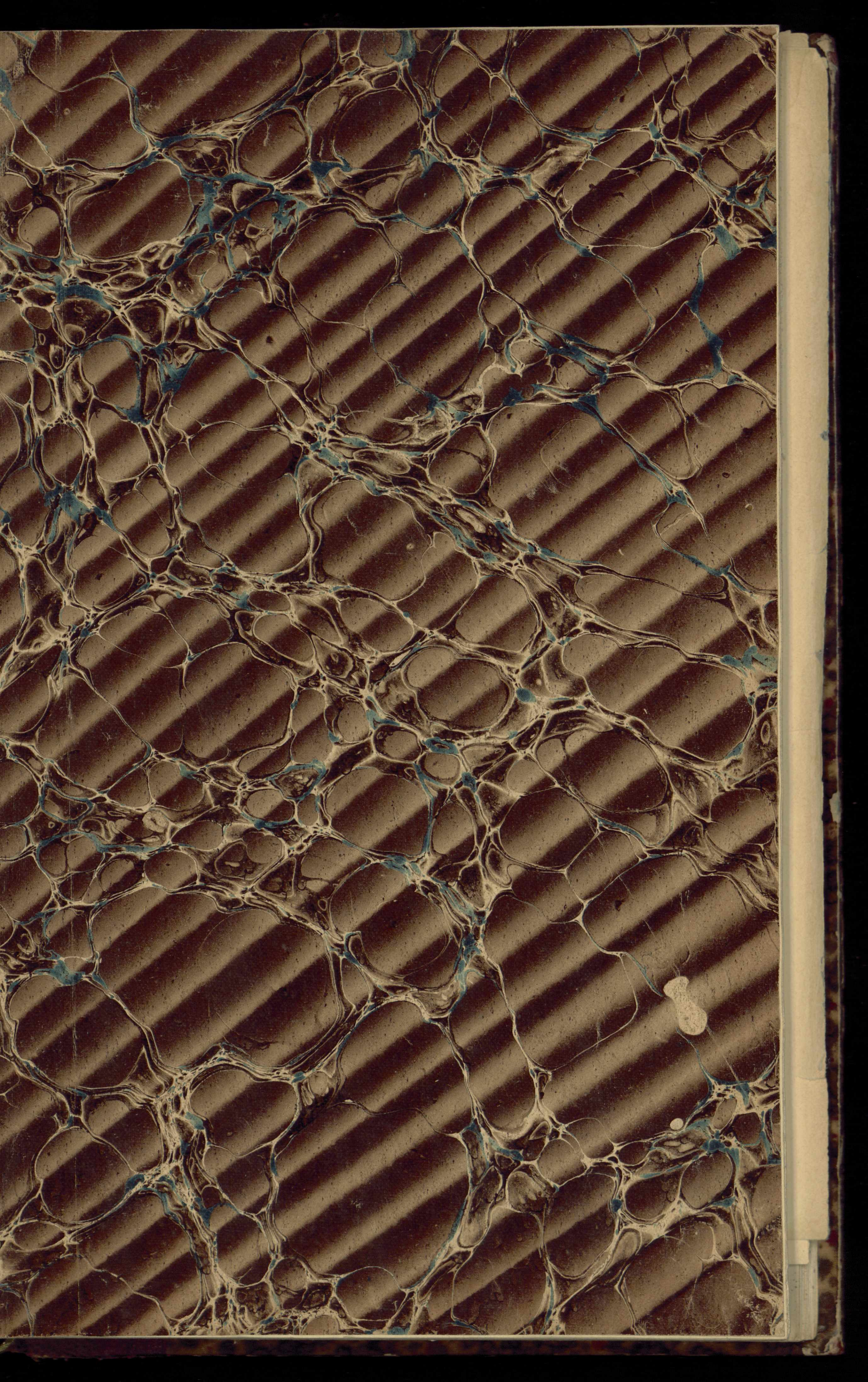


V
427
Sup
F. RAILLARD
CHANTS
RELIGIEUX
EXPLICATION
DES
NEUMES
RÉSERVE

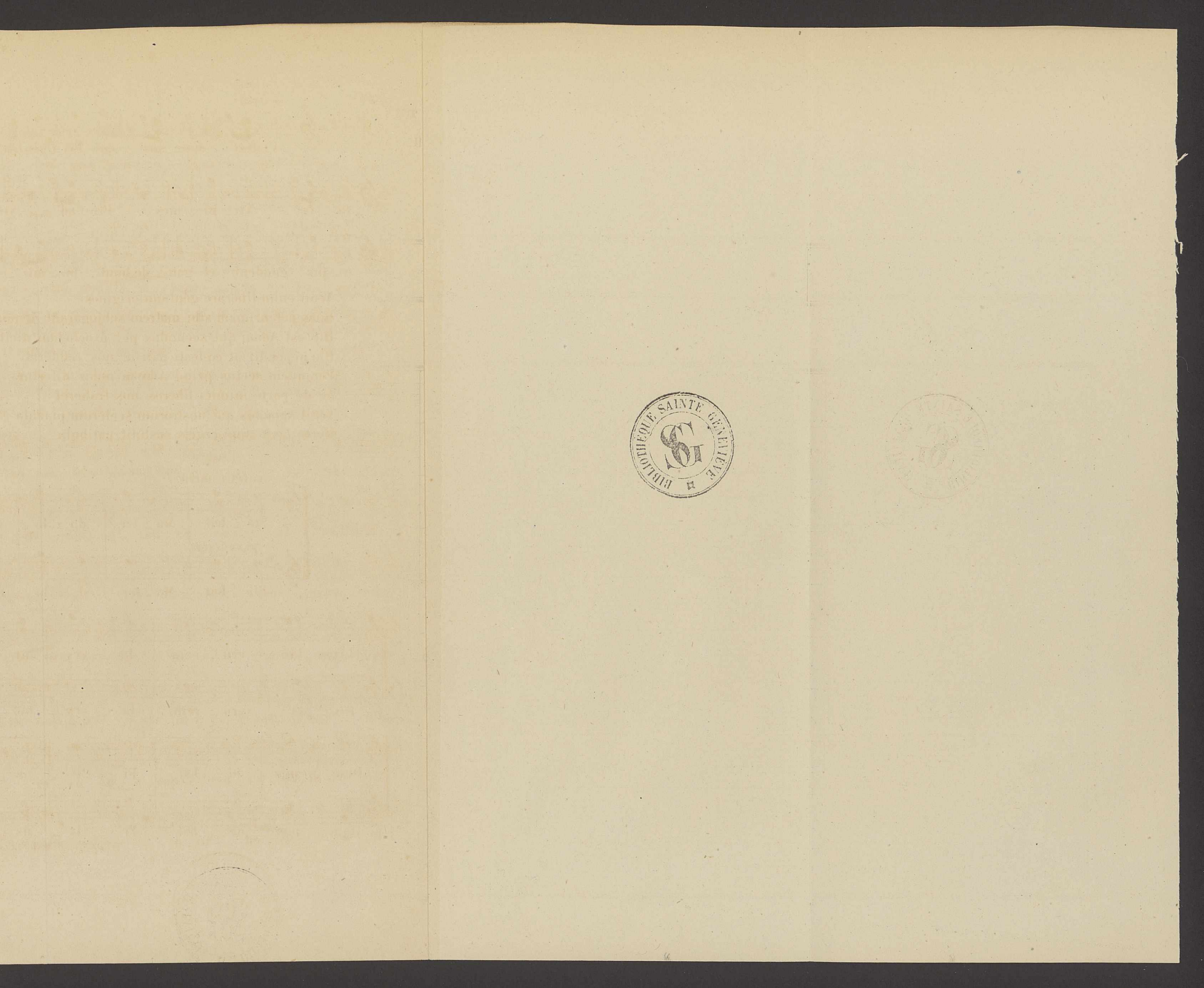








Réserve.


BIBLIOTHEQUE SAINTE GENEVIEVE

NOMS, FORMES ET SIGNIFICATION DES NEUMES

ou anciens signes de notation musicale (VIIIe et IXe Siècles)



NEUMES SIMPLES.

Virga ordinaire ou grande virga.			Virga coupée ou petite virga.			Virga jacens.			Punctum.		

NEUMES COMPOSÉS.

Podatus à deux longues			Le même coupé.			Autre.			Le même avec suite.			Autre.			Gutturalis.		
Le même coupé.			Porrectus.			Autre.			Autre.			Strophicus coupé.			Scandicus avec gutturalis		
Podatus inflatitis.			Le même coupé.			Autre.			Autre avec antécédent			Autre.			Quilisma.		
Le même coupé.			Podatus avec porrectus coupé			Climacus à 4 notes.			Epiphonus.			Groupe de Strophicus.			Salicus.		
Clivis ordinaire.			Scandicus.			Autre.			Céphalicus.			Autre.			Quilisma et clivis.		
Le même coupé.			Autre Scandicus.			Autre.			Cephalicus allongé.			Pressus.		tr	Quilisma et climacus.		
Clivis à deux longues.			Autre.			Autre.			Le même.			Clivis avec pressus			Autre.		
Clivis avec renforcement.		rf	Scandicus à 4 notes.			Climacus à 5 notes.			Strophicus distropha.			Oriscus.			Podatus avec cephalicus.		
Torculus à trois longues.			Scandicus à 5 notes.			Autre.			Autre.			Franculus.			Clivis avec epiphonus.		
Torculus ordinaire.			Climacus.			Trigon.			Tristropha.			Le même coupé.			Porrectus et cephalicus.		

R. D. 342.

Grav. et Imp. Rosoor-Delattre, Tourcoing-Nord

MÉMOIRE EXPLICATIF

SUR

LES CHANTS DE L'ÉGLISE

RÉTABLIS DANS LEUR FORME PRIMITIVE

PAR

L'ABBÉ F. RAILLARD

Membre de la Société de Saint-Jean



PARIS

AU BUREAU DE L'AUTEUR

18, rue du Dragon, 18

1882

MÉMOIRE EXPLICATIF

SUR

LES CHANTS DE L'ÉGLISE

RÉTABLIS DANS LEUR FORME PRIMITIVE

A toutes les époques de l'histoire du monde, on voit l'homme consacrer le plus beau des arts, la musique, au culte divin. Je n'ai pas besoin de rappeler toutes les magnificences des solennités religieuses chez les Hébreux, et le rôle important qu'y remplissaient les chants et les instruments de musique [1]. Dès les premiers siècles de l'Église, les Chrétiens, dans leurs assemblées, chantaient aussi les louanges de Dieu, et l'on ne saurait douter qu'ils n'observassent alors les règles de l'art musical tel qu'il était pratiqué dans l'Orient, et surtout chez les Grecs. D'après la tradition, saint Grégoire le Grand a recueilli et mis en ordre ces chants de l'Église primitive ; et c'est de là que viennent les expressions de *Chant grégorien*, *d'Antiphonaire de saint Grégoire*, employées pour désigner l'ensemble des chants liturgiques de l'Église latine.

Les anciens ont été nos maîtres dans l'art de l'orateur, du poëte, de l'historien ; l'architecture, la sculpture, la peinture ont été portées par eux à un degré de perfection que les modernes n'ont point surpassé. En un mot, tous les monuments qu'ils nous ont laissés

[1] Porro David, et universus Israel, ludebant coram Deo omni virtute in canticis, et in citharis, et psalteriis, et tympanis, et cymbalis, et tubis. (I *Paralip.*, cap. XIII, v. 8.)

Fuit numerus eorum cum fratribus suis, qui erudiebant canticum Domini, cuncti doctores, ducenti octoginta octo. (*Ib.*, cap. XXV, v. 7.)

et qui nous sont parvenus dans ces diverses branches de l'art, sont autant de témoignages de la pureté, de la délicatesse et de la sévérité de leur goût. Évidemment le premier des arts, celui qui, dans tous les temps, a toujours été le plus populaire, celui qui s'empare de toutes les puissances de l'âme, qui la passionne, l'entraîne, la ravit ; cet art mystérieux, indéfinissable, qu'on n'a pas su mieux désigner que par un nom dérivé de celui des Muses ; la musique, enfin, a été en effet cultivée par les anciens d'une manière toute spéciale, et avec un goût, une perfection dont ils nous ont donné des preuves nombreuses et irrécusables sous bien d'autres rapports.

Le chant ecclésiastique est bien certainement dérivé de la musique des anciens ; mais dans l'état où nous le présentent les éditions modernes, il ne peut évidemment pas nous donner une idée de ce qu'était cette musique. Sans couleur, sans expression, dépourvu de toute espèce d'ornement, il est impuissant à reproduire les effets merveilleux attribués par les historiens à la musique des Grecs. Mais aussi ce chant n'est plus qu'un cadavre, un squelette informe, une ruine horriblement mutilée, parce que l'incurie, l'ignorance et le mauvais goût l'ont dépouillé successivement, dans le cours des siècles, de ce qui lui donnait autrefois du charme et de la vie. Qu'on lui rende sa forme première, et alors on pourra se convaincre que les éloges qu'on en a faits sont loin d'être exagérés, et qu'il était vraiment digne de sa sublime destination.

Depuis plusieurs années, on a beaucoup travaillé sur la grave et très importante question de la restauration du chant grégorien, mais on avait fini par regarder comme impossible une solution complète du problème, parce qu'on avait rencontré un obstacle que, après bien des efforts infructueux pour le vaincre, on s'était habitué à considérer comme insurmontable : je veux dire l'interprétation des anciens signes de notation musicale ou des neumes. Aujourd'hui cet obstacle est enfin levé, car je suis parvenu à découvrir le sens de ces signes mystérieux, hiéroglyphiques, dont se sont servis les anciens pour représenter les diverses modifications de la voix dans les chants liturgiques.

J'ai exposé la théorie de la notation neumatique dans deux ouvrages ayant pour titre, l'un : *Explication des neumes*, l'autre : *Mé-*

moire sur la restauration du chant grégorien. L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres a accordé la médaille d'or au premier de ces ouvrages dans le concours des antiquités nationales de 1860, et au second un rappel de médaille dans le concours de 1861.

J'ai pris pour point de départ le passage suivant du prologue de Gui d'Arezzo : « *Quomodo autem liquescant voces, et an adherenter* « *vel discretè sonent, quæve sint morosæ, et tremulæ et subitaneæ,* « *vel quomodo cantilena distinctionibus dividatur, et an vox ad* « *præcedentem gravior, vel acutior, vel æquisona sit, facili coloquio* « IN IPSA NEUMARUM FIGURA MONSTRATUR, SI UT DEBENT EX INDUSTRIA COM- « PONANTUR. » (Gerbert, *Scriptores*, t.II, p. 37.) Lorsque les neumes « sont formés comme ils doivent l'être, il est aisé de montrer, *dans* « *leur configuration même*, comment les notes sont liquescentes, et si « elles sont liées ou détachées, ou bien quelles sont celles qui sont « lentes, ou *tremblées*, ou rapides, ou comment le chant est divisé « en partie distinctes, et si une note est, relativement à celle qui « la précède, ou plus grave, ou plus aiguë, ou à l'unisson. »

Je dis d'abord que pour arriver à une restauration exacte et complète du chant grégorien, il y a quatre opérations à faire ; il faut : 1° retrouver le nombre de notes appartenant à chaque mot, à chaque syllabe du texte liturgique ; 2° fixer le rang que chaque note occupe sur l'échelle des sons ou la gamme; 3° déterminer les valeurs temporaires relatives des notes, ce qui constitue le rhythme ; 4° reproduire par des signes connus les divers genres d'ornements qui donnaient à ce chant une expression pénétrante, et dont aucune des nombreuses éditions du chant liturgique actuellement en usage ne peut donner une idée.

Toutes ces opérations sont nécessaires pour une restauration complète ; elles doivent êtres faites d'après les monuments les plus anciens, et appuyées sur des preuves solides ; car on ne saurait regarder comme restauration véritable celle dans laquelle il y aurait quelque chose d'arbitraire, ou de pure imagination, soit dans le nombre des notes, soit dans leurs intervalles, soit dans les rapports de leurs durées, soit dans les divers ornements de la voix. Or on peut retrouver toutes ces choses dans les manuscrits.

D'abord le nombre des notes appliquées à chaque syllabe est indiqué de la manière la plus claire dans les manuscrits notés en

neumes purs : et l'on doit avoir une pleine confiance en leurs indications, par la raison qu'ils sont parfaitement d'accord entre eux. Cet accord entre les anciens manuscrits est une preuve évidente « qu'ils transmettaient un seul et même système, comme l'a dit Mgr l'évêque d Arras, et que ce système ne pouvait être que « la pensée même de saint Grégoire. » (Voyez : *Principes d'une véritable restauration du chant grégorien*, par M. l'abbé Jules Bonhomme, p. 287.)

En second lieu, chaque note du chant liturgique peut être mise à la place qu'elle occupait primitivement sur l'échelle des sons. Les anciens manuscrits en neumes purs et sans portée ne pourraient pas servir pour cette opération, parce que les neumes qui ne sont pas placés sur des lignes n'indiquent pas la valeur des intervalles musicaux des notes, ou les intonations ; mais les manuscrits qui les donnent sont tellement multipliés, qu'il restera à peine quelques notes douteuses dans les morceaux les plus étendus, lorsqu'on aura confronté un nombre de manuscrits suffisamment grand.

Je dois faire observer qu'ici les manuscrits présentent entre eux des divergences dans certains endroits ; mais ces divergences deviennent d'autant plus rares que les manuscrits que l'on compare sont plus anciens ; ce qui confirme la proposition de Mgr Parisis, évêque d'Arras, rapportée ci-dessus, « qu'ils transmettaient un seul « et même système, et que ce système ne pouvait être que la « pensée même de saint Grégoire. »

J'ai reconnu que les cas où les divergences se rencontrent le plus souvent avaient pour cause : 1° une horreur mal fondée du triton ; 2° le manque d'un signe spécial pour indiquer le quart de ton ou *diesis;* car le triton et le quart de ton étaient admis primitivement dans le chant de l'Église. Ceci paraîtra certainement extraordinaire à beaucoup de personnes. Il est donc nécessaire que je donne des preuves de mon assertion.

Je commence par rapporter les preuves de l'emploi du triton dans le chant ecclésiastique. Hucbald de Saint-Amand, auteur du X_e siècle, citant des exemples de tous les intervalles employés dans les chants de l'Église, depuis la seconde mineure jusqu'à la sixte majeure, indique comme présentant l'intervalle de triton le commencement du Répons : *Isti sunt dies quos observare debetis tempo-*

ribus[1]. (Gerbert, *Scriptores*, t. I, p. 105.) J'ai trouvé effectivement dans les manuscrits que la dernière note du mot *debetis* était un *fa*, et que la première note du mot *temporibus* était un *si* naturel supérieur.

Le même auteur cite encore comme renfermant le triton, le Répons : *Jam corpus ejus... Cujus pater feminam*[2]; et Bernon de Reichenau, qui lui est postérieur de plus d'un siècle, rapporte le même exemple de triton (Gerbert, *Scriptores*, t. II, p. 64.) La première syllabe du mot *feminam* porte en effet les trois notes, *la si* ♮ *fa*, comme on peut le voir dans un manuscrit de la bibliothèque du Vatican.

Il est important de remarquer que les indications de Hucbald méritent une entière confiance ; c'est pourquoi je vais encore donner une preuve que ces indications sont exactes. Il dit à l'endroit déjà cité que la sixte majeure se trouve dans l'Introït : *Ad te levavi... in te,* et dans le Répons : *Inter natos mulierum non.* Or, dans les anciens manuscrits, par exemple dans celui de Montpellier, on trouve cet intervalle entre les mots *Deus meus* de l'Introït, et les mots *in te*, car on y descend du *re* au *fa ;* on le trouve également entre le mot *mulierum* du Répons et le mot *non*, car on y descend du *la* à l'*ut.* Bernon cite les mêmes exemples de sixte majeure, et il en indique encore deux autres, l'un dans le Répons : *Hæc est virgo, Introivit*, et l'autre dans l'Antienne : *Iste cognovit.* Aribon le scolastique, contemporain de Bernon, donne aussi comme exemple de sixte majeure l'Introït : *Ad te levavi*, et il y joint un nouvel exemple tiré de : *Jam non estis hospites et advenæ, sed estis cives sanctorum et domestici.* (Gerbert, *Scriptores*, t. II, p. 221.) Il suit de là que la sixte majeure et le triton, qui ont été exclus plus tard du chant de l'Église, y étaient bien réellement employés autrefois. Ainsi l'on vient de voir que l'on montait immédiatement du *fa* au *si* ♮ dans le Répons : *Isti sunt dies* et que l'on descendait du *si* ♮ au *fa* dans le Répons : *Jam corpus ejus* sur le mot *feminam* où les trois notes *la si* ♮ *fa* étaient liées. Il n'est pas douteux pour moi qu'on ne descendît du *si* naturel au *fa* dans l'*Alleluia : In te, Domine*, entre les mots

[1] Premier Répons des matines du dimanche de la Passion.

[2] Sixième Répons des matines de la fête de sainte Agnès.

accelera et *ut eripias*, bien que les auteurs ne signalent pas ce cas, parce qu'on le trouve ainsi dans le plus grand nombre des manuscrits.

Mais si le triton direct, ascendant ou descendant, c'est-à-dire de *fa* grave à *si* aigu, ou de *si* aigu à *fa* grave, sans notes intermédiaires, était admis dans le chant de l'Église, à plus forte raison devait-on admettre le triton qui avait une ou plusieurs notes entre *fa* et *si*, Aussi, tandis que le premier se rencontre rarement, on trouve des exemples nombreux du second, principalement dans les chants appartenant aux troisième et quatrième modes.

Il est vrai que, dans beaucoup d'endroits des manuscrits postérieurs au XIe siècle, les passages où se trouvait anciennement la relation de triton ont été altérés de diverses manières, néanmoins elle a été conservée dans un grand nombre d'autres ; souvent même on trouve un bécarre devant le *si* dans des endroits où, à ce qu'il paraît, la tradition s'était obstinée à conserver le triton, malgré l'arrêt de proscription qu'une fausse théorie avait prononcée contre lui. (Exemples : Grad. *Juravit*, ms. 1017, bibl. nationale, fonds Saint-Evrould; Offert.*Reges Tharsis*. ms, 732, bibl. Mazar : Répons : *Isti sunt triumphatores*, ms. 189, bibl. nat., fonds Saint-Germain, lat., etc.)

Au reste, le triton, même celui que j'ai appelé *triton direct*, n'a jamais été exclu d'une manière absolue et universelle du chant de l'Église, comme l'ont prétendu les auteurs modernes ; j'en ai la preuve dans le petit Traité en vers ayant pour titre *Flores musicæ omnis cantus gregoriani*, avec un commentaire, et dont la date est de 1332. On y donne des exemples de triton direct; seulement il y est dit que cet intervalle est rarement employé [1], ce qui est très

[1] Tritonus ad vocem quartam posset retineri,
Cantus quem raro quorumdam vult adhiberi,
In quo vix poterit resonantia dulcis haberi.
Ergo communis cantus cupit hunc removeri,
Musica dulcisonas cum poscat carminis odas
Per voces quartas soli diatessaron aptas,
Tritonus inque manu raro posset retineri.

Commentarium... Dicit quod aliqui cantores addunt tritonum ad quartam vocem, quia continet tres tonos, sed raro utimur illo in cantu..... Sed quia raro

vrai, et ce que l'on admettra sans peine, puisqu'il en est encore ainsi même dans la musique moderne.

C'est dans les chants des troisième et quatrième modes que se rencontre surtout la relation de triton. Ceci est une conséquence de la constitution même de ces modes qui ont *mi* pour finale commune, et dans lesquels le *si* au-dessus de cette finale ne doit pas être altérée par le bémol, pour que l'intervalle de ces deux notes principales soit toujours une quinte juste. Autrement, l'introduction du bémol dans ces modes produirait le retour fréquent de la quinte diminuée qui leur communiquerait un caractère mou, langoureux, efféminé, incompatible avec la gravité et la mâle énergie du chant liturgique. On peut s'en convaincre en comparant, par exemple, les chants de l'Introït : *Nos autem* et de l'*Alleluia : Emitte spiritum* écrits avec le *si* naturel, aux mêmes chants écrits avec le *si* bémol. Ces deux chants, l'un et l'autre du quatrième mode, prennent dans les deux cas des caractères complètement différents, et l'on voit avec une pleine évidence que la première manière est incomparablement meilleure que la seconde, bien que dans la première on rencontre plusieurs fois la relation de triton, par suite de la suppression du bémol.

Les auteurs du Moyen-Age sont d'accord avec ces principes. Aribon affirme expressément que le bémol doit être exclu des troisième et quatrième modes ; il ne l'admet que quelquefois dans le cinquième et le sixième, et très rarement dans le premier et le deuxième [1]. Marchetto de Padoue, postérieur à Aribon d'environ deux siècles, professe les mêmes principes, mais avec des restrictions. Ainsi il veut que l'on mette le bémol dans certains cas aux chants du quatrième mode, et toujours à ceux du deuxième, afin d'éviter la du-

invenitur, idcirco a paucis musicis ponitur... Tritonus minus curatur, licet interdum reperiatur ut supra dictum est... (*Impressum Argentinæ, anno 1488; auctore Hugone, sacerdote,* Reutlingensi, 1332.)

[1] Cantus quinti et sexti toni indigent Synemmenon, cum ipsa sit vicaria triti superioris. In proto quoque succinit, sed rarissime, ut in *Ecce nomen Domini v. d. l.* Quadratum autem ♮ non solum in deutero, qui suus domesticus est, sed etiam in proto, in tetrardo, in ipso quoque trito conversatur assidue : quamvis trito familiari non sit vicinitate conjunctum, quia nec a finali *F.* nec ab exellenti *f.* aliqua distat consonantia. (Gerbert, *Scriptores,* t. II, p. 218.)

reté du triton, qui, dit-il, doit être exclu partout [1]. Néanmoins il écrit entièrement sans bémols l'Introït *Statuit ei Dominus*, dans lequel tous les graduels modernes, et même plusieurs graduels manuscrits anciens, ont bémolisé tous les *si* moins un. Il dit encore que le septième mode doit toujours être chanté avec le *si* naturel. Il en est de même du huitième mode.

Il suit de là qu'un très grand nombre de bémols devront être supprimés, lors même qu'il en résulterait, dans certains cas, une relation de triton.

Maintenant, comment le principe de l'exclusion absolue du triton s'est-il introduit dans l'enseignement du chant ecclésiastique? J'en trouve la cause dans une interprétation fausse et outrée d'une assertion de Gui d'Arezzo, dont l'autorité en matière de chant a été de tout temps très respectée au Moyen-Age. Cet auteur semble en effet n'admettre dans le chant que six intervalles, savoir : les deux secondes, majeure et mineure, les deux tierces, majeure et mineure, la quarte juste et la quinte juste. Voici ses paroles : *Junguntur ad se invicem voces sex modis, tono, semitonio, dītono, semiditono, diatessaron, diapente... Non aliter quam his sex modis voces junctæ concordant, vel moventur. In nullo enim cantu aliis modis vox voci conjungitur vel intendendo, vel remittendo. His adjunguntur septem* (i. e.)

[1] Debet namque cantari secundus tonus semper per ♭ rotundum; cujus ratio est, quia secundus, eo quod subjugalis est, ultra sextam a fine scandere non potest. Ad ipsum vero si ascenderes, per ♮ quadrum, tunc ab *F* gravi quocumque ascendendo ad dictum ♮, vel ab ipso ♮ quocumque descendendo ad prædictum *F*, fieret tritoni duritia, quæ in cantu quolibet est penitus vitanda. (Gerbert, *Scriptores*, t. III, p. 108.)

Debet namque cantari tertius tonus semper proprie per ♮ quadrum; cujus ratio est, quia omnis tonus a fine suo diapente sursum requirit, quæ est ejus, ut supra diximus, confinalis. (*Ib.*, p. 109.) Debet autem cantari quartus tonus, ratione data de tertio, per ♮ quadrum, sed quia sunt aliqui cantus ipsius toni ascendentes a suo fine ad diapente tangentes in eorum ascensu *F* gravi, vel descendentes ab ipso diapente ad finem prædictum iterum tangentes *F*. in quibus duritia occurreret tritoni: ideo dicimus ad dictam duritiam evitandam, quod tales cantus cantari debent per ♭ rotundum, ut est R. *Jerusalem*, et huic sim. (*Ib.*, p. 110.) Debet namque cantari septimus tonus semper per ♮ quadrum, cujus ratio est, quia si per ♭ rotundum cantaretur, tunc nulla differentia inter ipsum et primum esset. (*Ib.*, p. 113.) Debet enim cantari octavus tonus per ♮ quadrum, ratione de ejus authentico dicta... Similis esset secundo. (*Ib.*, p. 114.)

diapason; quæ quia raro inveniuntur, minus inter alias annumerantur. (Gerbert, *Scriptores*, t. II, p. 46). Il semble donc exclure du chant les intervalles de triton, de quinte diminuée, et de sixte, soit majeure, soit mineure.

Mais je ferai d'abord remarquer que ce passage de Gui d'Arezzo ne peut s'interpréter que dans le sens d'intervalles de deux notes consécutives, qui se suivent immédiatement, sans qu'il y ait d'autres notes entre elles ; et alors il n'y aurait d'exclu que le triton direct, et non pas ce que l'on a appelé la relation de triton. Ensuite les mots *junguntur*, *junctæ*, *conjungitur*, dont il se sert, paraissent indiquer qu'il entend parler de notes liées, faisant par conséquent partie d'un même membre de phrase mélodique, et placées sur la même syllabe. Or dans les exemples de triton que l'on trouve, je n'en connais qu'un où les deux notes de cet intervalle soient liées; ailleurs elles appartiennent à deux phrases mélodiques distinctes, et sont placées sur deux mots différents; on peut ordinairement les séparer par un repos. On doit en dire autant des exemples de sixte majeure ou mineure qui sont indiqués par les auteurs, et que l'on trouve dans les manuscrits.

C'est donc par une fausse interprétation des paroles de Gui d'Arezzo qu'on en est venu à proscrire du chant et le triton direct et le triton indirect ou la relation de triton, et c'est ce qui a été la cause d'un grand nombre de divergences entre les manuscrits. En effet, on faisait disparaître la relation de triton de diverses manières : tantôt en changeant le *si* naturel en *si* bémol, tantôt en remplaçant le *si* par un *ut*, tantôt en changeant complètement le passage où l'on rencontrait le triton. Les deux premières manières sont le plus fréquemment employées, et les cas de la seconde se rencontrent à peu près aussi souvent que ceux de la première.

Mais un abîme appelle un autre abîme ; l'habitude qu'on avait prise dans certaines écoles de changer le *si* en *ut* pour éviter le triton a entraîné à faire le même changement dans beaucoup d'endroits où l'on n'avait pas de triton à éviter. Bien plus, comme entre le *mi* et le *si* il y a une grande analogie, le *mi* a subi le même sort que le *si*, et il a été remplacé par le *fa* de la même manière que le *si* l'a été par l'*ut*. On en a un exemple remarquable dans le Trait *Domine non secundum* des livres de chant parisien, où le *fa* rem-

place le *mi* jusqu'à onze fois. Le chant des Préfaces parisiennes faisait entendre fréquemment la même altération, et c'est sans doute l'habitude invétérée de ces intonations vicieuses qui avait donné naissance au chant bizarre de l'Epître à l'usage de Paris.

L'école de Saint-Gall, autrefois si célèbre, n'a pas été à l'abri de la contagion, si l'on en juge par les exemples qui ont été publiés par le R. P. Schubiger dans son savant ouvrage sur cette école.

Le traité *Flores musicæ*, qui cependant n'exclut pas d'une manière absolue le triton direct lui-même, renferme des exemples assez nombreux de la substitution de l'*ut* au *si* ou du *fa* au *mi*. Mais ce genre vicieux n'a jamais été universel, et voilà pourquoi les manuscrits de toutes les époques, depuis le onzième siècle, présentent entre eux des divergences qui n'ont pas une autre origine.

J'ai trouvé une autre cause de divergence dans le manque de signe spécial pour indiquer le quart de ton ; car non seulement l'intervalle d'un quart de ton a été connu des théoriciens du Moyen-Age, qui l'ont appelé *diesis*, mais il a été employé dans le chant ecclésiastique. Voici les noms des auteurs qui en ont parlé, et qui sont cités par Gerbert : 1° Saint Isidore de Séville (*scriptores*, t. I, p. 21) ; 2° Aurélien de Réomé (*ib.*, p. 34) ; 3° Remi d'Auxerre (*ib.*, p. 64); 4° Hucbald de Saint-Amand (*ib.*, p. 122); 5° Réginon de Prum (*ib.*, p. 244) ; 6° Adebold (*ib.*, p. 306) ; 7° Bernelinus (*ib.*, p. 327); 8° Anonyme I (*ib.*, p. 332); 9° Anonyme II (*ib.*, p. 338) ; 10° Anonyme III (*ib.*, p. 343); 11° Anonyme IV (*ib.*, p. 347); 12° Gui d'Arezzo (*ib.*, t. II, p. 10); 13° Engelbert (*ib.*, p. 342); 14° Johannes Ægidius (*ib.*, p. 383); 15° Marchetto de Padoue (*ib.*, t. III, p. 73); 16° Johannes Keckius (*ib.*, p. 323). J'ajoute à cette liste le nom de Jérôme de Moravie, dont le traité n'est pas dans le *Recueil* de Gerbert. (Bibl. nation., ms. 1817, fonds de la Sorbonne, folio 29, recto.)

Ces auteurs donnent tous, à bien peu de chose près, la même notion du *diesis* ou quart de ton. Ils distinguent trois genres de musique: le genre diatonique, le genre chromatique et le genre enharmonique. Ce dernier mot a ici un sens tout autre que celui qu'on lui donne dans la musique moderne ; car dans le tétracorde enharmonique des anciens, les intervalles se succédaient dans l'ordre suivant, en partant de la corde la plus grave : un quart de ton, un quart de ton et un diton ou tierce majeure. Voici le caractère attri-

bué au genre enharmonique par un auteur anonyme du IXe siècle : *Hoc genus quasi medietatis locum possedit, ut nec durum nec molle sit, sed ex utrisque compositum dulcescit.* (Gerbert, *Scriptores*, t. I, p. 331.) Réginon de Prum en parle dans le même sens ; voici ses paroles : *Enarmonicum vero magis coaptatur, et reliquorum gravissimum, quod cantatur per diesin et diesin et ditonum ; diesis autem, semitonium dimidium.*

On voit avec évidence, en lisant les auteurs du Moyen-Age, qu'ils avaient une notion parfaitement nette des choses dont ils parlaient, et que pour eux le genre enharmonique n'était pas une subtilité d'école purement théorique, mais qu'ils en avaient une connaissance pratique. Mais « une des propositions scientifiques les plus inattendues qui se soient produites depuis longtemps », comme l'a dit M. Vitet (*Journal des savants,* septembre 1854), c'est que ce genre ait été combiné avec le genre diatonique dans le chant grégorien. Aussi M. Vincent a-t-il grandement étonné le monde savant et le monde des artistes, en révélant l'existence du quart de ton dans la notation en lettres du manuscrit de Montpellier. Il est parfaitement démontré maintenant que les *épisèmes* ou signes supplémentaires de ce manuscrit *exprimaient des notes intercalées dans l'intervalle de chaque couple des demi-tons* de la gamme diatonique. Il serait trop long d'énumérer ici les preuves de cette proposition; je dois me borner à rappeler qu'on en trouve le détail dans deux articles de la *Revue archéologique*, publiés par M. Vincent (t. XI, p. 342, et t. XII, p. 669), et dans deux autres articles que j'ai publiés moi-même dans la même *Revue* (novembre 1858 et septembre 1860); car j'ai eu la fortune de trouver des faits nombreux qui confirment la belle découverte de M. Vincent.

Cette découverte est d'une grande importance pour la restauration du chant grégorien, car elle nous révèle l'origine d'une classe nouvelle de divergences que l'on rencontre dans les manuscrits. Ces divergences proviennent de ce que dans les manuscrits qui n'ont pas de signe spécial pour indiquer le quart de ton, deux notes consécutives qui ont entre elles ce petit intervalle sont représentées soit par deux notes à l'unisson, soit par deux notes ayant entre elles l'intervalle d'un demi-ton diatonique. Ainsi le demi-ton étant l'intervalle *fa mi* ou *mi-fa*, la note qui dans les manuscrits correspond

à l'épisème du manuscrit de Montpellier est tantôt un *mi,* tantôt un *fa.* Et si c'est l'intervalle *ut si* ou *si ut,* on trouve tantôt *si* tantôt *ut* dans les autres manuscrits pour la note qui correspond à un épisème.

On demandera ici comment on pouvait reconnaître les endroits où se trouvaient les quarts de ton, lorsqu'il n'y avait pas de signes pour les indiquer ; car jusqu'à présent je ne connais encore que deux manuscrits où l'on trouve ces signes : le manuscrit de Montpellier et le manuscrit 1087 de la Bibliothèque nationale, fonds latin. A cela je réponds que les anciens avaient des règles particulières pour reconnaître les endroits en question, et j'en trouve la preuve dans un passage du *Micrologue* de Gui d'Arezzo, passage qui a été expliqué de la manière la plus heureuse par M. Vincent (V. Revue archéologique, t. XII, p. 673). Gui d'Arezzo se sert du mot *subductio* pour désigner le *diesis: quæ subductio appellatur diesis*, et il avait dit un peu auparavant que l'on ne doit employer le *diesis* que dans certains endroits. Il rapporte l'exemple suivant tiré du Graduel *Posuisti:*



Il ajoute que l'accident qu'il nomme *subductio* ne doit se produire que sur l'*ut* ou sur le *fa: In nullo enim valet fieri excepto tertio* (ut) *et sexto* (fa). Or il n'y a pas le moindre doute à élever sur le sens attribué au mot *subductio* par M. Vincent ; il est incontestable que Gui d'Arezzo veut désigner une note placée entre le *mi* et le *fa*, ou entre le *si* et l'*ut.* En effet, Engelbert se sert du même mot *subductio*, et il le prend dans le même sens que Gui d'Arezzo; car il dit que le rapport du *diesis* au demi-ton majeur est à peu près le même que le rapport du demi-ton lui-même au ton entier: *Fere enim tanta est subductio diesis a semitonio majori*, *quanta est semi-*

tonii ipsius ab integro tono. Puis il ajoute que le *diesis* a sa place dans l'intervalle des demi-tons diatoniques : *Prima enim diesis, id est, subductio cantus a semitonio est inter* B mi, *et* C fa, ut. *Secunda inter* E la, mi, *et* F fa, ut. *Tertio inter* ♮ mi, *et* c sol, fa, ut. *Quarta inter superioram e*, la, mi, *et f*, fa, ut, *quia in duobus diapason in his quatuor locis occurrit sensitonium*. (Gerbert, *Scriptores*, t. II, p. 342.)

On voit combien était grande l'erreur de ceux qui ont entendu les mots *subductio* et *diesis* de Gui d'Arezzo dans le sens du mot *dièze* de la musique moderne, et qui ont prétendu que ce théoricien célèbre voulait qu'on élevât d'un demi-ton le *fa* et l'*ut* dans certains endroits. Il est maintenant bien démontré qu'il ne s'agit pas ici du dièze moderne faisant élever le *fa* et l'*ut* d'un demi-ton, mais bien du *diesis* enharmonique abaissant ces mêmes notes d'un *quart de ton*. Il est bien évident, d'ailleurs, que dans l'exemple précédent donné par Gui d'Arezzo pour montrer l'emploi du *diesis* enharmonique, il n'y a pas lieu de diézer ni l'*ut* ni le *fa* dans le sens attaché aujourd'hui au mot *diézer*. Il n'y a de place nulle part pour le dièze moderne dans le chant grégorien. Le genre chromatique en est exclu parce qu'il lui donnerait une expression de mollesse qui ne lui convient pas : *Hoc genus mollissimum comprobatur, quocirca ecclesiastico usui non applicatur*. (*Anonymi 1*, Gerber, *Sriptores*, t. I, p. 331.) Le genre qui convient au chant ecclésiastique est le diatonique, à cause de son caractère mâle et énergique : *Hoc genus fortius et durius comprobatur. Et ne animi audientium vel canentium dulcedine cantus emolliantur, ecclesiastico usui eligitur*. (*Idem, ibid.*) Mais la dureté de ce genre y a été tempérée par un mélange discret et modéré du genre enharmonique.

Voici une preuve nouvelle et décisive que le *diesis* enharmonique ou quart de ton était employé dans les chants de l'Église. Hucbald de Saint-Amand, énumérant les diverses formules mélodiques employées dans les répons et les antiennes des différents modes, nomme cinq formules où l'on rencontre l'enharmonique, et il cite des exemples [1]. Il y en a quatre où l'intervalle enharmonique est

[1] Primus tonus... habet enim V differentias et VIIII loca in nocturnis. Est namque prima differentia in O. quæ habet duo, primum... secundum in I. *enarmonico*

descendant, et un seulement où il est ascendant. Ceci s'accorde bien avec ce que l'on voit dans le manuscrit de Montpellier où l'intervalle descendant d'un quart de ton est beaucoup plus fréquent que le même intervalle ascendant. Voici un des exemples du *diesis enharmonique descendant* cités par Hucbald ; il est au commencement de l'antienne de *Magnificat* du jour de Pâques :



Le signe ✛ indique que la note devant laquelle il est placé doit être élevée d'un quart de ton.

Voici l'exemple d'enharmonique ascendant :



Ce dernier exemple est le commencement du 3e répons des matines du mercredi des quatre-temps de l'Avent. L'intervalle enharmonique *mi* ✛ *fa* de ce passage est représenté par un distropha ou deux notes à l'unisson dans certains manuscrits, et par *mi fa* dans d'autres manuscrits. J'ai déjà fait remarquer que dans tous les cas semblables, les manuscrits présentaient des divergences de la même sorte. (*Revue archéologique*, novembre 1858 et septembre 1860.)

En réalité ces divergences n'étaient qu'apparentes, et elles disparaissaient dans l'exécution par l'application des règles connues des anciens et enseignées par les maîtres, comme le témoignent les textes et les exemples d'Hucbald et de Gui d'Arezzo qui viennent d'être rapportés.

On comprend maintenant pourquoi certains auteurs très anciens,

remisso : Apertis thesauris. (*Scriptores*, t. I, p. 130.) De 3o et 4o tono... habet enim hic tropus in nocturnis differentias tres, unam in M... tertiam in X, quæ habet *enarmonicum remissum* in M. *Et respicientes.* (*Ib.*, p. 135.) De quinto tono... nocturnale responsorium *Obsecro, Domine*, a mese *enarmonico remisso* incohat. (*Ib.*, p. 136.) *Enarmonicum remissum* in I. *Vox clamantis.* (*Ib.*) De 6o tono... *Enarmonicum intensum* in O. *Modo veniet.* (*Ib.*, p. 138.)

tout en déclarant que le genre diatonique est consacré au chant ecclésiastique, n'en excluent cependant pas les autres genres d'une manière absolue. Ainsi, Remi d'Auxerre dit : *Sed nunc* MAXIME *diatono utimur, eo quod pulchrior cæteris sit* (Gerb. *Sript.*, t. I, p. 76), et l'Anonyme II : *Tria siquidem sunt genera melorum, diatonon scilicet, chroma, et enarmonicum ; sed diatonon durius et naturalius est cæteris; unde* QUASI *repudiatis aliis, hoc* USITATIUS *habetur* (*Ib.*, p. 338.)

En résumé, le triton et le *diesis* enharmonique ou quart de ton étaient employés dans les chants de l'Eglise; postérieurement, une horreur mal fondée du triton a donné naissance à un grand nombre d'altérations et de divergences entre les manuscrits, et le manque de signe spécial pour indiquer le quart de ton a produit une autre classe de divergences qui, au fond, ne sont qu'apparentes, et que l'on fera disparaître par l'emploi d'un signe indiquant le *diesis enharmonique*. J'ai adopté le signe ✓, qui est la moitié d'un dièze de la musique moderne ♯, parce qu'il indique naturellement la moitié de l'effet indiqué par ce dernier. Le signe ⋰, qui est le double dièze moderne indique, avec ses quatre points, un effet quadruple de celui que j'indique par le signe ✓. Quant aux altérations, bien plus nombreuses et beaucoup plus graves qui ont été la conséquence de l'horreur du triton (qu'on a nommé *diabolus in musica*), il est aisé de les corriger aussi, puisqu'il suffit de rétablir le *si* naturel dans les endroits où les manuscrits mettent, les uns un *ut*, les autres un *si* bémol, et de mettre un *mi* dans les endroits qui ont une forme analogue et où beaucoup de manuscrits mettent un *fa*. Les autres divergences seront rectifiées facilement par la confrontation d'un nombre suffisant de manuscrits, et en prenant pour guides les manuscrits les plus anciens qui donnent toujours les leçons les plus correctes et les plus conformes à la nature propre des modes ecclésiastiques.

Si la relation de triton se rencontre dans ces modes, cela est une conséquence de leur constitution même, car l'échelle générale des sons s'y trouve formée principalement de quatre tétracordes, dont le 1[er] et le 2[e] sont conjoints ou ont une corde commune, ainsi que les 3[e] et 4[e] ; mais il y a disjonction entre le 2[e] et le 3[e], c'est-à-dire qu'il y a un intervalle d'un ton entre la corde aiguë du 2[e] et la corde

grave du 3e, et ce n'est que par exception que ceux-ci sont quelquefois conjoints, et dans ce cas, la disjonction est reportée entre le 3e et le 4e.

Echelle des sons dans le chant grégorien :

Gamma.	Proslambanomeni.	1er tétracorde.	2e tétracorde.	3e tétracorde des disjointes.	3e tétracorde des conjointes.	4e tétracorde.
sol,	*la,*	si ut re mi,	mi fa sol la,	si ut re mi,	la si♭ ut re,	mi fa sol la

Il est certain que la conjonction était quelquefois admise entre le 2e et le 3e tétracorde, surtout dans certains chants du 5e et du 6e mode ; et sur le nombre, la nature et le caractère des modes du chant ecclésiastique, je ne puis faire rien de mieux que de renvoyer au savant ouvrage de M. l'abbé Chastain, directeur de la maison des clercs de la métropole de Toulouse, ouvrage qui a pour titre : *Essai sur la tradition du chant ecclésiastique depuis saint Grégoire* (p. 123 et suivantes).

D'après ce que l'on voit ci-dessus, on devra supprimer dans bien des endroits le *si* bémol que l'on voit dans les livres de chant modernes, et le remplacer par le *si* naturel, comme dans les introïts *Statuit*, *Rorate*, *Gaudeamus*, etc., où il a été mis sans nécessité. On peut donc dire avec Aribon que si le *si* bémol est utile, le *si* bécarre l'est bien davantage. *Hinc licet perpendere* ♭ *utile*, ♮ *autem multum utilius esse*, *ideoque admodum esse communiorem conjunctione disjunctionem.* (Gab., *Script.*, t. II, p. 218.)

Il suit de la discussion précédente que l'on a tous les moyens de rétablir avec une pleine connaissance de cause les notes du chant liturgique à la place qu'elles occupaient primitivement sur l'échelle des sons. Le plus grand nombre des divergences entre les manuscrits se trouvant expliquées, et les autres pouvant être corrigées par les manuscrits les plus anciens, il restera à peine une note sur soixante dont l'intonation pourrait être douteuse. Mais dans ce dernier cas, il faudrait être bien maladroit et avoir l'oreille bien mal organisée pour ne pas deviner la véritable intonation, puisqu'il restera bien moins à faire au musicien pour restaurer une formule mélodique ayant une note douteuse, qu'il ne reste à l'architecte ou au sculpteur pour restaurer un monument ou une statue antique

dégradée. Donc on peut effectuer avec certitude la seconde des quatre opérations nécessaires pour une restauration complète du chant grégorien.

Mais après avoir effectué les deux premières opérations que nous avons reconnues comme étant nécessaires pour une véritable restauration, nous n'aurons pas encore ressuscité le chant grégorien. « Nous n'en possèderons que la charpente, » comme l'a dit M. Vitet, « le squelette, le corps sans vie, et non-seulement sans vie, mais « sans formes, sans proportions, sans dessin, sans figure. Quel sens « attribuer à cet amas de notes, si rien n'en détermine la durée « relative? De deux choses l'une, ou nous leur prêterons des valeurs « inégales, par conjecture, au gré de notre oreille, et alors nous « ferons du chant grégorien de pure fantaisie ; ou, pour éviter l'ar- « bitraire, nous donnerons à chaque note une valeur égale, et « nous aurons ainsi, au lieu de phrases musicales, une psalmodie « insupportable et un indigeste chaos. Ce système de notes égales, « pratiqué généralement sur nos lutrins modernes, est, à coup « sûr, de toutes les transformations du chant grégorien, la plus « grossière et la plus affligeante. Elle le pétrifie, lui ôte tout ressort, « tout accent, tout esprit, toute expression humaine, sans ajouter « à sa grandeur et à sa solennité. » (*Journal des savants*, mai 1860.)

Aucune personne de goût, aucun musicien ne contestera la parfaite justesse de ces paroles de M. Vitet. Il est donc rigoureusement nécessaire de rétablir les durées relatives des notes du chant grégorien, c'est-à-dire de lui rendre son rhythme véritable, celui qui lui est propre, celui, en un mot, qu'il avait primitivement. Or, cette troisième opération, qui est incontestablement la plus nécessaire, la plus essentielle, peut être effectuée avec la même certitude que les deux premières. Elle est devenue maintenant d'une extrême facilité, depuis que la vraie signification des anciens signes de notation ou des neumes a été enfin retrouvée.

Le passage du prologue de Gui d'Arezzo : *Quomodo liquescant*, etc., rapporté ci-dessus, p. 3, nous indique les moyens d'effectuer les deux dernières opérations nécessaires pour arriver à une restauration exacte et complète du chant grégorien. C'est dans la forme, dans la configuration même des neumes, IN IPSA NEUMARUM FIGURA MONSTRATUR, que l'on reconnaît la durée de chacune des notes, si

elles sont longues ou courtes, ou tremblées : *quæ sint morosæ, vel tremulæ, vel subitaneæ*, si elles sont liées ou détachées : *an adherenter vel discretè sonent*, si elles sont liquescentes : *quomodo liquescant voces*. Ainsi les signes neumatiques représentaient en même temps ce qui constituait le rhythme et les ornements du chant primitif de l'Église ; ce qui a fait dire à une dame romaine [1] que la notation neumatique était *le dessin du chant*. Cette notation était effectivement la représentation la plus naturelle des sons ; les plus longs étaient figurés par des traits rectilignes, les plus courts par des points ; les sons moyens, intermédiaires entre ceux-ci par des traits coupés ou de petits traits couchés ; les sons tremblés ou ondulés par des traits ondulés. On a désigné généralement les trois valeurs principales des notes par les noms de *longue*, *brève* et *semi-brève*. Elles sont représentées, dans les manuscrits les plus anciens, la première par le trait rectiligne qu'ils ont appelé *virga*, la seconde par le trait coupé ou couché que j'ai appelé *petite virga*, et la troisième par un point. Ces signes élémentaires sont appelés *neumes simples ;* liés entre eux et groupés de diverses manières, ils forment les *neumes composés*. (Voyez le tableau qui a pour titre : *Noms, formes et significations des neumes.*)

A ces trois notes principales de valeurs différentes, il faut ajouter une quatrième note qui se trouve dans un signe particulier appelé *trigon*, et qui est plus longue que les autres.

Une étude attentive des auteurs du Moyen-Age et surtout le long travail de traduction des neumes auquel je me suis livré, m'ont convaincu que les durées relatives des notes du chant grégorien étaient, *en général*, beaucoup moins indéterminées que je ne l'ai dit dans mon livre *Explication des neumes*, d'après l'abbé Baïni et M. de Coussemaker, et qu'il fallait prendre à la lettre ce qu'en disent les théoriciens du Moyen-Age, savoir, que la longue est double de la brève, et la brève double de la semi-brève.

Ces rapports entre les durées relatives des notes du chant grégorien ne doivent pas être regardés comme plus rigoureux et plus absolus que dans la musique moderne ; or on sait très bien que dans celle-ci l'artiste n'est pas nécessairement astreint, surtout dans

[1] La princesse Odelcaschi.

un *solo*, à observer un mouvement mécanique aussi régulièrement mesuré que les battements d'un chronomètre. Une certaine liberté est laissée à son goût, à son appréciation personnelle, et jamais le musicien le plus exercé et le plus sévère n'a la prétention, d'ailleurs impossible à réaliser, de calquer constamment et avec une exactitude mathématique la durée de ses notes sur celle des oscillations d'un pendule. Une latitude pareille, sinon plus grande, est laissée au chanteur pour l'exécution du chant grégorien, car très souvent les anciens manuscrits indiquent, pour certaines notes, un ralentissement dont la mesure est abandonnée à sa libre appréciation. C'est la lettre *t*, initiale du verbe TENERE, *tenir, ralentir la voix*, qui est le signe employé dans les manuscrits pour indiquer ce ralentissement indéterminé.

Il est d'abord incontestable que les notes du chant grégorien avaient des durées relatives différentes. Dans le texte de Gui d'Arezzo *quomodo liquescant*, etc., qui m'a servi de point de départ pour expliquer les neumes, ces mots *voces morosæ vel subitaneæ* signifient bien réellement *notes lentes ou rapides*, quoi qu'en aient dit certains partisans des notes égales. En effet, Jean de Muris se sert de ces mots de Gui d'Arezzo, et il leur attribue le même sens. Voici ses paroles : *Nam, secundum Guidonis doctrinam, vocum quædam sunt*... MOROSÆ *in quibus prolixior cadit temporis morula... Semper ultimæ debent esse subitaneæ et sine protractione*. (*Speculum musicæ*, folio 245 recto, ms. de la Bibl. nat., nº 7207, lat.)

Bernon n'est pas moins clair sur le même sujet, il dit : *Idcirco ut in metro certa pedum dimensione contexitur textus, ita apta et concordabili brevium et longorum sonorum copulatione componitur cantus*. Gerb., *Script.*, t. II, p. 77). Et qu'on ne dise pas que ceci n'est pas applicable au chant liturgique, mais seulement à la musique mesurée, car Jean de Muris dit expressément : *Et hæc ad cantum pertinere possunt planum*, immédiatement après avoir dit : *Una vox morosius decantetur quam alia*. (*Speculum musicæ*, loco citato.)

J'ajoute que le rapport des durées des notes était *en général* parfaitement déterminé dans le chant grégorien, et que ces durées relatives n'étaient pas laissées à la volonté, au caprice, au goût personnel des chanteurs. Le passage suivant du *Microloge* de Gui d'Arezzo en est une preuve manifeste : *Opus est ut aliæ voces ab aliis*

morulam duplo longiorem vel duplo breviorem habeant. (*Script.*, t. II, p. 15). Donc, en prenant une certaine note pour terme de comparaison, d'autres notes, *aliæ voces*, avaient une durée deux fois plus longue, *morulam duplo longiorem*, et d'autres une durée deux fois plus courte, *morulam duplo breviorem*. Voilà bien les trois notes principales du chant grégorien, la longue, la brève et la semi-brève, avec les durées relatives que je leur ai attribuées ci-dessus. Ainsi le principe des valeurs proportionnelles des notes était appliqué à ce chant, tout aussi bien qu'à la musique mesurée. La différence entre les deux genres de musique, relativement au rhythme, consistait en ce que, dans l'un, la mélodie était partagée en mesures égales, et que dans l'autre elle ne l'était pas.

Cette exacte proportion des durées des notes est clairement indiquée dans les paroles suivantes d'Aribon : *Tenor dicitur mora vocis, qui* IN ÆQUIS *est, si quatuor vocibus duæ comparantur, et quantum sit numerus duarum minor, tantum earum mora sit major.* (Gerbert, *Script.*, t. II, p. 227.) Ces paroles s'appliquent exactement au passage suivant qui se rencontre plusieurs fois dans le Graduel :



et dans lequel deux longues équivalent à quatre brèves. Elles s'appliquent encore à l'exemple suivant tiré de l'*Alleluia* de la messe de la Trinité, où deux brèves sont égales en durée à quatre semi-brèves



Aribon ajoute : *Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet* PROPORTIONALITER *et invenirent et canerent* (*Ib.*). Voilà le principe des valeurs proportionnelles des notes expressément indiqué. Et ce qui excitait la colère de Bernon, c'était qu'on n'observât pas le nombre, la me-

sure exacte, la durée voulue des notes [1], telle que l'avait établie l'autorité des maîtres de la science.

Il me reste maintenant à établir que, dans les manuscrits les plus anciens, les signes des trois espèces principales de notes sont, comme je l'ai dit, la *virga* ordinaire ou *grande virga* pour la longue, la *petite virga* ou *virga* coupée, ou petit trait couché (*jacens*) pour la brève, et le *point* pour la semi-brève. Aux preuves que j'en ai données dans mon livre *Explication des neumes*, je vais ajouter la suivante qui, je l'espère, dissipera tous les doutes.

La formule mélodique contenant la suite de notes *fa sol la sol fa mi fa mi re mi mi re* se rencontre plusieurs fois dans le graduel et dans l'Antiphonaire, et les manuscrits les plus anciens la représentent toujours par un groupe de neumes où l'on trouve trois grandes *virga*, quatre petites *virga* et cinq points constamment placés dans le même ordre. Il est très aisé de reconnaître, d'après cela, quels sont ceux des trois sortes de signes qui représentent, soit les longues, soit les brèves, soit les semi-brèves. Il n'y a qu'à attribuer successivement à chacun de ces signes chacune des trois valeurs ; on aura les six combinaisons suivantes où la longue est figurée par une blanche, la brève par une noire et la semi-brève par une croche :

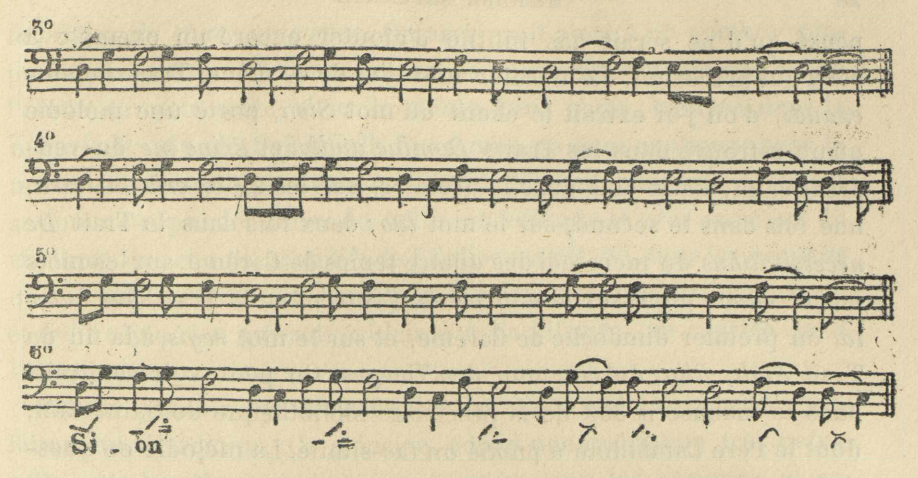
[1] Pervigili observandum est cura, uti attendas in neumis, ubi *ratæ sonorum morulæ breviores*, ubi vero sint METIENDÆ *productiores*, ne raptim et minime diu proferas, quod diutius et productius præcinere statuit *magisterialis auctoritas*... *Si grammaticus* quilibet te reprehendit, cum in versu eo loci syllabam corripias, ubi producere debeas nulla alia causa naturaliter existente, cur magis eam producere debeas, nisi quia antiquorum ita sanxit auctoritas ; cur non magis musicæ ratio, ad quam *ipsa rationabilis vocum dimensio et numerositas* pertinet, SUCCENSEAT quodammodo, si non pro qualitate locorum observes debitam quantitatem *morarum?* Si aliquando offendere te potuit male prolatum, quod est extra te, quanto magis quod est intra te? Non enim grammaticâ, sed musicâ hominem consistere percepimus : quod, ut viri eruditissimi verbis utar, quisquis in seipsum descendit, intelligit. (Gerbert, *Scriptores*, t. II, p. 77.)

Il avait dit auparavant : *Tota nostræ animæ corporisque compago musica coaptatione conjungitur.* (*Ib.*, p. 63.)



De ces six combinaisons, les seules qu'on puisse trouver, il n'y a évidemment que la première qui soit admissible ; car les cinq autres présentent toutes quelque chose de plus ou moins choquant dans la phrase mélodique choisie pour l'expérience. Et si l'on soumet à la même épreuve toute autre phrase, on obtient toujours le même résultat ; toujours la première combinaison donne un rhythme régulier, naturel, tandis que les autres produisent une succession rhythmique bizarre, extravagante, ridicule, et le plus souvent inexécutable. On peut s'en convaincre sur le nouvel exemple que je tire du trait *Domine exaudi* du mercredi de la semaine sainte, et que l'on rencontre encore ailleurs.





La première combinaison présente encore ici un rhythme très naturel et très agréable.. Les autres combinaisons donnent des résultats tellement absurdes, qu'il est presque impossible de les exécuter. Mais on aurait pu se contenter d'essayer seulement l'application des deux premières combinaisons et négliger les autres, car d'après le témoignage de Gui d'Arezzo, la *virga* ordinaire représente une longue : *Tenorem, quem longum aliquoties litteræ virgula plana apposita significat.* (Gerb., *Script.*, t. II, p. 15.) Or, entre les deux premières combinaisons, le choix ne saurait être douteux, puisque la première donne toujours un rhythme naturel, et la seconde un rhythme heurté, repoussant, inintelligible. Donc la première est la seule admissible, et il est ainsi démontré que la *virga* ordinaire représente une longue, la petite *virga* une *brève*, et le *point* une *semi-brève*.

L'épreuve faite dans les deux exemples ci-dessus, bien qu'ils ne renferment qu'un nombre assez limité de notes, offre néanmoins une base suffisante pour une véritable démonstration ; car le chant du deuxième exemple, disposé selon la première combinaison, contient neuf longues, dix brèves et cinq semi-brèves. Or, cet assemblage de notes est susceptible de 3,926,434,512 arrangements différents. On ne saurait donc attribuer au hasard l'arrangement des notes du chant appliqué au mot *Sion*, car c'est précisément l'arrangement qui convient à ce chant.

La question du rhythme étant d'une importance capitale, j'ai

pensé qu'il ne serait pas inutile d'ajouter encore un exemple à ceux qui précèdent. Le dernier mot *ejus* de ce même Trait *Domine exaudi*, d'où j'ai extrait le chant du mot *Sion*, porte une mélodie qu'on retrouve dans les Traits *Domine audivi* et *Eripe me* du vendredi saint, deux fois dans le premier, sur les mots *eris* et *terra*, une fois dans le second, sur le mot *tuo;* deux fois dans le Trait *De necessitatibus* du mercredi des quatre temps de Carême, sur les mots *mei* et *vana;* enfin sur le mot *meum* qui termine le Trait *Qui habitat* du premier dimanche de Carême, et sur le mot *regis*, à la fin du Trait *Audi, filia*, du commun des Vierges. On peut voir ces traits dans le manuscrit 359 de la précieuse bibliothèque de Saint-Gall, dont le Père Lambillote a publié un fac-similé. La mélodie en question y est toujours notée de la même manière, c'est-à-dire en neumes contenant 9 *virga* ordinaires, 12 petites *virga* et 12 *points*, toujours disposés dans le même ordre. En les traduisant en notation moderne suivant la première des six combinaisons indiquées ci-dessus, on a :



et suivant la sixième :



Je suis bien sûr que personne ne préfèrera cette dernière traduction à la première. Or, cette série de notes de trois espèces différentes peut recevoir 104,291,454,867,600, c'est-à-dire plus de cent quatre mille milliards d'arrangements différents; et comme la disposition de ces notes est la même dans les huit cas qui viennent d'être cités, d'après les lois du calcul des probabilités, il faudrait élever à sa huitième puissance ce nombre de plus de cent quatre mille milliards pour avoir le nombre de chances favorables à la théorie du rhythme telle que je l'ai donnée dans mon *Mémoire sur la res-*

tauration du chant grégorien. On arriverait ainsi à un nombre composé de cent treize chiffres. Tel est le degré de certitude que donne l'étude de cette seule série de trente trois notes, trouvée dans le manuscrit 359 de Saint-Gall. Et comme on peut appliquer avec le même succès une épreuve semblable à des collections de notes qui se comptent par centaines de mille, on voit que le vrai caractère du rhythme des chants primitifs de l'Église est rétabli, dans les recueils que je publie, avec une certitude rigoureusement mathématique, et qu'il n'y a rien qui soit ici laissé à l'arbitraire, au caprice ou à l'imagination.

J'ai dit que le rapport des durées des notes était, *en général*, parfaitement déterminé. Ce principe admet une restriction très naturelle pour les chants syllabiques, comme ceux des psaumes, et en grande partie ceux des préfaces, de l'*Exultet* et du *Pater*, dans lesquels on doit généralement suivre le rhythme des paroles. Il est bien clair que, dans ces sortes de chants, les durées des notes n'ont pas besoin d'être mesurées d'une manière aussi rigoureuse que dans les autres.

Le rhythme du chant ecclésiastique est d'autant plus correct, plus pur, plus naturel, que les manuscrits sont plus anciens. Cela est tout à fait dans la nature des choses, car, comme le disait Charlemagne, une eau est d'autant plus limpide qu'on la prend plus près de sa source. J'ai indiqué dans mon livre *Explication des neumes* (p. 122) quelques-unes des raisons des divergences que l'on trouve entre les manuscrits sous le rapport du rhythme. Ces raisons se trouvent confirmées par la manière dont Bernon et Aribon s'expriment à ce sujet. Le premier de ces auteurs veut qu'on observe avec le plus grand soin, *Pervigili observandum est curâ*, etc. (voyez ci-dessus, p. 21) l'exacte mesure dans les durées relatives des notes telle que l'a voulue l'autorité des anciens ; il défend d'écouter ceux qui prétendent que cette mesure exacte dans les rapports des valeurs temporaires n'est point fondée en raison : *Neque audiendi sunt qui dicunt, sine ratione omnino consistere, quod in cantu aptæ numerositatis moram nunc velociorem, nunc vero facimus productiorem*. (Gerb. *Script.*, t. II, p. 77.) Il y avait donc déjà de son temps beaucoup de chanteurs qui n'y mettaient pas tant de façon, et qui se permettaient de rhythmer le chant à leur guise. En effet,

Aribon, beaucoup plus accommodant que son contemporain, reconnaît bien qu'on observait anciennement avec une grande attention les valeurs proportionnelles des notes, mais il affirme que depuis longtemps dejà on n'en tient plus compte, et qu'on est satisfait pourvu qu'on donne au chant une certaine tournure agréable, sans se mettre en peine d'y chercher des rapports de durée plus parfaits et plus harmonieux : *Antiquitùs fuit magna circonspectio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet proportionaliter et invenirent et canerent. Quæ consideratio jam dudum obiit, imo sepulta est. Nunc tantum sufficit ut aliquid dulcisonum comminiscamur, non attendentes dulciorem collationis jubilationem.* (Gerb., *Script.*, t. II, p. 227.)

Le texte de Gui d'Arezzo qui m'a servi de point de départ pour le déchiffrement des neumes dit bien que c'est *dans leur* configuration même, *in ipsâ neumarum figurâ*, que l'on voit quelles sont les notes qui sont lentes, *morosæ*, ou rapides, *vel subitaneæ;* mais il a soin d'ajouter : *Si, ut debent, ex industriâ componantur*, s'ils sont composés exprès comme ils doivent l'être. Ces derniers mots portent à penser que déjà de son temps on ne les composait pas toujours comme ils devaient l'être. Le fait est que dans les nombreux manuscrits neumés, postérieurs au IXe siècle, d'où j'ai tiré des extraits, je n'en ai pas trouvé un seul où les signes des longues, brèves et semi-brèves fussent disposés d'une manière aussi parfaite que dans ceux qui sont plus anciens. Je ne citerai pour exemple que celui qui porte la date de 987, par conséquent antérieur à Guy d'Arezzo, et dont la notation sous le rapport du rhythme est très incorrecte comparativement à celle des manuscrits antérieurs au Xe siècle. C'est le *Liber precum,* provenant du monastère de Prum. Il est à la Bibliothèque nationale, et les anciens catalogues l'indiquent par le n° 841, supplément latin. Il est aujourd'hui parmi les réservés dans la salle Mazarine de cette bibliothèque. Il est donc absolument nécessaire de laisser de côté les manuscrits postérieurs au IXe siècle, et de ne se servir que de manuscrits plus anciens, pour rendre d'une manière sûre au chant de l'Église son rhythme primitif. Or on peut être certain que les moyens ne manqueront pas pour atteindre ce but : car il existe un nombre suffisamment grand de manuscrits très anciens correctement notés, et qui donnent des ré-

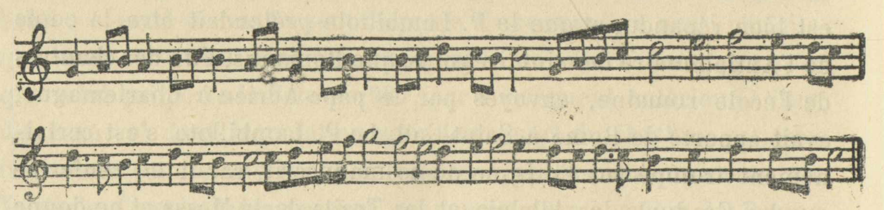
sultats à peu près identiques. En voici une preuve : J'avais traduit en notation moderne l'Introït *Ad te levavi*, en me servant d'un fac-similé d'un manuscrit du monastère de Saint-Blaise, que l'on trouve dans l'ouvrage de Gerbert : *De cantu et musicâ sacrâ*. Ayant plus tard, en 1859, rapporté de la Suisse des copies du même Introït, extraites de plusieurs manuscrits de Saint-Gall, je n'ai presque rien eu à faire à ma traduction que d'y ajouter un très petit nombre de signes d'expression qui n'étaient pas indiqués dans le fac-similé de Gerbert.

C'est surtout à Saint-Gall et à Einsiedeln qu'ont été conservés les manuscrits les plus anciens et les plus précieux. Ce sont principalement ceux-là dont je me suis servi dans l'œuvre que je publie aujourd'hui. Je citerai particulièrement les manuscrits 338, 339, 340, 342, 359, 374, 376, 387, 390, 414 de Saint-Gall, et les manuscrits 121 et 112 d'Einsiedeln. Je n'en ai trouvé dans les bibliothèques de la France qu'un seul qui donne un chant aussi correct que ceux-là : c'est le missel de Worms qui est à la Bibliothèque de l'Arsenal de Paris, ancien n° 192. On y trouve une note de Mabillon qui le fait remonter au IXe siècle. Malheureusement il ne contient que quatre messes dont deux sont incomplètes. Mais ce qui en fait le prix, c'est l'accord qui existe entre sa notation neumatique et celle du manuscrit 359 de Saint-Gall dont le fac-similé indiqué ci-dessus est bien répandu, et que le P. Lambillote prétendait être la copie de l'Antiphonaire de saint Grégoire, que Romanus, l'un des chantres de l'école romaine, envoyés par le pape Adrien à Charlemagne, avait apporté de Rome à Saint-Gall. Le P. Lambillote s'est certainement trompé sur l'origine de ce manuscrit, car il ne renferme que les Graduels, les Alleluia et les Traits de la Messe et ne donne que les premiers mots des Introïts, des Offertoires et des Communions. D'ailleurs il y en a plusieurs autres, dans la même bibliothèque, qui sont d'une écriture toute semblable et dont la notation en neumes est aussi correcte. Ce sont évidemment comme lui des copies du manuscrit apporté par Romanus.

Le Missel de Worms renferme le Canon de la Messe et un très grand nombre de Collectes. On y remarque des particularités qui le font remonter à une très haute antiquité. Ainsi on y trouve écrits à la marge les trois passages suivants qui ne sont pas dans le texte de ce canon:

1° *Et omnibus orthodoxis atque catholicæ et apostolicæ cultoribus;* 2° *pro quibus tibi offerimus, vel;* 3° *diesque nostros in tua pace disponas.* Or on sait que ce dernier passage a été ajouté au Canon par Saint Grégoire le Grand. De plus, il n'y a pas de *Memento* des morts. « Il y était suppléé, » dit Mabillon dans sa note jointe au manuscrit, « par les diptyques qui étaient exposés ou récités au prêtre. » Il y a un *Hanc igitur* spécial pour la messe des morts. Enfin la diphthongue *æ* est presque toujours écrite avec les deux voyelles *a e* séparées, tandis que dans les mots *catholicæ et apostolicæ* du renvoi à la marge, elle est écrite en abrégé de cette manière : *e*. Ces remarques portent à penser que le Missel de Worms pourrait bien être antérieur à l'Antiphonaire apporté au monastère de Saint-Gall par le chantre Romanus.

Le chant grégorien, quoiqu'il ne soit pas partagé en mesures égales, peut-être à cause de cela même, a un rhythme naturel, simple et varié tout à la fois. Sous ce dernier rapport, il est infiniment supérieur au chant liturgique des Slaves, bien que dans celui-ci les valeurs relatives des notes soient plus nombreuses. Mais le rhythme du chant des Slaves et toujours sautillant, et le retour continuel de la même mesure lui communique une monotonie qui, à la longue, devient insupportable. On peut juger du caractère de ce rhythme par ce morceau suivant qui est un des plus tolérables



Le P. Lambillote semble avoir emprunté aux Slaves le système rhythmique qu'il a jugé à propos, on ne sait pourquoi, d'appliquer au chant ecclésiastique dans l'édition des livres de chant qu'il a préparée. Mais son imitation a été des plus malheureuses, car son chant est peut-être encore plus monotone et plus insupportable que celui des Slaves.

Il est maintenant bien établi, je pense, que les trois premières opérations nécessaires à une restauration complète du chant de l'Eglise peuvent être effectuées d'une manière certaine. Or, ces trois

opérations sont évidemment les plus importantes ; la troisième surtout est d'un intérêt capital, puisque le rhythme est l'âme du chant, puisque sans rhythme le chant ne peut être qu'une assommante succession de notes et « un indigeste chaos ».

La quatrième opération comprend l'indication du mouvement, des repos et des divers genres d'ornements et d'expression du chant. Ici encore les manuscrits et les anciens auteurs donnent tous les renseignements désirables, et il n'y a rien qui soit abandonné à l'arbitraire ou au caprice des chanteurs. Les ports de voix (*epiphonus*), les appoggiatures (*cephalicus*), les sons tremblés (*pressus*), les notes coupées, celles qui doivent être redoublées plus ou moins de fois et avec plus ou moins de rapidité (*strophicus*), les renforcements de la voix, les ralentissements, etc., tout ces détails qui sont autant d'éléments d'une exécution parfaite, se trouvent indiqués dans les anciens manuscrits neumés de la manière la plus claire, et avec le soin le plus minutieux.

Que des ornements analogues aux ports de voix et aux appoggiatures aient été employés dans le chant grégorien, cela ne peut pas faire l'objet d'un doute, puisqu'on les exécutait encore à Lyon, sous le nom de *clinches ascendantes* et *clinches descendantes*, avant la substitution si malheureuse qu'on y a faite du chant parisien au chant grégorien vers le milieu du siècle dernier. La preuve en est dans le passage suivant d'un ouvrage manuscrit de l'abbé de Valernod, cité par l'auteur des *Etudes sur le chant grégorien:* « Les *clinches* sont une espèce de notes brèves usitées dans le chant lyon-« nais, inconnues dans le chant romain, et même dans la musique. « Elles sont désignées par une note longue, à deux queues tour-« nées en haut quand la clinche est plus haute que la note longue, « et tournées en bas lorsqu'elle est plus bas. Dans l'un et l'autre « cas, c'est toujours une note extrêmement brève que l'on lie avec « la précédente, et dont on coupe pour ainsi dire le son presque « aussitôt qu'il est formé, en arrêtant subitement la voix, ce qui « fait dans le premier cas un port de voix, et dans le second une « chute d'une note à l'autre. » (L'abbé de Valernod, manuscrit n° 55 de la bibliothèque de l'Académie de Lyon.) Les clinches de l'abbé de Valernod n'étaient évidemment pas autre chose que les *notes liquescentes* de Gui d'Arezzo, notes qui se liquéfient, et qu'on

peut définir : *Sons qui montent ou qui descendent par degrés insensibles et en diminuant graduellement d'intensité.* Je ne répéterai pas ici ce que j'en ai dit dans mon livre : *Explication des neumes.* Aux preuves que j'y ai données pour les autres ornements de la voix, j'ajouterai les suivantes :

Aurélien de Réomé dit que dans l'antienne *Tradent enim vos*, la dernière note du mot *vos* est une note tremblée. *Finisque versiculi tremulam mittit vocem.* On trouve en effet dans les manuscrits pour cette dernière note le signe ordinaire du *pressus.* (*Script.*, t. I, p. 44.) Le *pressus*, l'*oriscus* et le *gutturalis* (voyez le tableau) sont diverses espèces de notes que les anciens ont désignées d'une manière générale par les mots *voces tremulæ.* Les neumes qui les figurent sont des traits ondulés. Le *franculus* est un *oriscus* lié à une virga.

Les *Strophicus* étaient des effets de voix que les anciens appelaient *voces repercussæ.* Ils désignaient particulièrement le *distropha* et le *tristropha.* Quelques-uns les distinguaient par les mots *duplicatio, triplicatio vocis.* Aurélien de Réomé cite deux exemples de l'emploi du *tristropha* à la terminaison du chant du psaume dans les Introïts du premier mode pour le premier exemple, et du septième mode pour le second. On trouve en effet, dans tous les manuscrits le signe du *tristropha* placé dans ces circonstances sur la syllabe expressément indiquée par Aurélien : *Igitur in reciprocatione introituum, si versus ejusdem sexdecim in se continuerit syllabas... quintadecima... ternâ gratulabitur vocis percussione.* (*Script.*, t. I, p. 55)... *Quintadecima, ternà percussione finietur.* (*Ib.*, p. 58.) *Versus autem Communion. eodem ritu canentur.*

Au sujet de ces effets de voix, Jean Cotton s'exprime ainsi : *Simplicem neumam dicimus virgulam vel punctum ; repercussam vero, quam Berno distropham vel tristropham vocat.* (Gerb. *Script.*, t. II, p. 263.) Et Aribon : *Neumæ nempe unius soni fiunt repercussione, cum simplices sunt, id est, vel una virgula, vet una jacens, vel cum duplices aut triplices in ejusdem sunt soni repercussione, tunc duorum aut plurium connexione fiant.* (*Ib.*, p. 226.)

Tous ces témoignages confirment pleinement la notion que j'ai donnée du *strophicus* dans mon *Explication des neumes* (p. 45 et suiv.) Il se compose le plus souvent de plusieurs notes semi-brèves à l'unisson ; quelquefois les notes élémentaires du *strophicus* sont

des brèves ; on le rencontre assez rarement composé de deux longues. On doit toujours l'exécuter comme il est écrit, c'est-à-dire en le traduisant par plusieurs notes à l'unisson, longues, brèves, ou semi-brèves, et légèrement détachées ou battues ; car si l'on changeait quelque chose soit dans le nombre, soit dans la valeur de ses parties élémentaires, l'effet voulu serait manqué : le dessein mélodique serait manifestement défiguré.

Ce genre d'ornement, consistant en une répétition de la même note sur la même syllabe, communique au chant grégorien un caractère d'originalité qui suffirait à lui seul pour établir entre ce chant et la musique moderne une différence des plus tranchées. Supprimer le *strophicus* et le remplacer, par exemple, par une seule note, ce serait défigurer profondément le chant grégorien ; ce serait le dépouiller de l'un de ses ornements les plus gracieux, les plus attachants, et d'ailleurs les plus faciles à exécuter. Il serait impossible de remplacer cet ornement ; aucun équivalent ne pourrait compenser sa perte. Il est donc rigoureusement nécessaire de le conserver et de l'exécuter religieusement comme on le trouve, sans y faire la moindre altération.

Je suis entré dans des développements assez étendus pour discuter la nature d'un autre genre d'ornement qui n'a pas de correspondant dans la musique moderne, du moins dans la musique écrite, le *quilisma* (*Explic. des neumes*, p. 57 et suiv.); car on ne saurait dire qu'il soit tout à fait ignoré des chanteurs habiles et très exercés. Ceux-ci le font entendre quelquefois instinctivement, lorsqu'en exécutant un *port de voix*, ils font produire à leur voix une sorte de tremblement pour lui donner une expression plus vive. Je crois avoir suffisamment prouvé que ce genre d'ornement se composait de petits battements ascendants et liés entre eux. On pourrait donc le définir un *port de voix tremblé*. Tout ce que les auteurs disent au sujet du *quilisma* s'accorde avec cette définition, et rien ne la contredit. Aux témoignages rapportés dans mon ouvrage, j'ajouterai ici ceux d'Aurélien de Réomé, d'Aristote et de Jean de Muris.

Aurélien cite trois exemples où se trouve le *quilisma*, et il donne le nom de *vinnola* à la syllabe qui le porte : 1° *Vinnola efficitur penultima syllaba, ut hic : Qui venerunt ex magna tribulatione ;* 2° *Vin-*

nola flexibiliquè initietur voce; 3° Quæ vinnolam recipit vocem. (Gerb. *Script.*, t. I, p. 56 et 57.) Or Saint Isidore de Séville, à qui Aurélien emprunte souvent ses expressions, avait expliqué le mot *vinnola* de la manière suivante : *Vinnola dicta a vinno, id est, cincinno molliter flexo.* (Gerb., *Script.*, t. I, p. 22.) On a vu qu'Aurélien se servait des mots *vox tremula* pour désigner les ornements du genre *pressus*.

La plique ascendante était un genre d'ornement analogue au port de voix de la musique moderne. Or Aristote donne de la plique une définition qui ne peut évidemment se rapporter qu'au port de voix *tremblé*, ou au *quilisma*. Voici ses paroles : *Fit autem plica in voce per compositionem epigloti cum repercussione gutturis inclusâ.* (Bibl. nat., ms. n° 1136, suppl. lat., fol. 25, recto.)

Jean de Muris répète la même définition ; il dit : *Secundum eumdem (Aristotelem) hæc plica fit subtiliter in voce per compositionem epigloti cum repercussione gutturis.* (*Speculum musicæ*, fol. 283, ms. 7207 lat., bib., nat.) J'ai appliqué au *quilisma* une définition toute semblable lorsque j'ai dit : « La voix exécutera le *quilisma*, « si, pendant qu'elle est portée d'une note inférieure à une note « supérieure, comme pour l'*epiphonus* (plique ascendante) on lui « fait produire des battements légers et délicats du gosier. On au- « ra ainsi un roulement de la voix, comme l'indique le mot lui- « même, *quilisma* qui vient de κυλισμα, ce qu'on fait rouler (de « κυλιω, rouler). »

Jean de Muris définit ailleurs le *quilisma* de cette manière : *Quilisma dictum curvatio et continet notulas tres vel plures, quandoque ascendens et iterum descendens, quandoque e contrario.* (Gerb., *Script.*, t. III, p. 202.) On voit qu'il admet le *quilisma* descendant ; et on le trouve en effet dans quelques manuscrits, par exemple, dans celui de Montpellier. Mais ce *quilisma* descendant n'est autre chose qu'un *climacus*, comme je l'ai fait voir dans l'*Explication des neumes*, p. 69. Le mot *curvatio*, dont se sert Jean de Muris, indique un son courbé, plié, comme celui de la plique, mais avec plusieurs battements. On remarquera que Jean de Muris emploie le mot *notulas* pour désigner les sons élémentaires dont se compose le *quilisma*, tandis qu'il emploie le mot *nota* pour indiquer les sons dont se composent les autres neumes. Donc le *quilisma* est un port de voix avec battements, ou *port de voix tremblé*.

Le *quilisma* se fait toujours entre deux notes qui ont entre elles l'intervalle d'une tierce mineure. *Le salicus* (voyez le tableau) est un ornement d'une nature semblable à celle du *quilisma*, mais on l'emploie plus rarement ; il se rencontre environ six fois moins souvent que le *quilisma* ; il en diffère en ce qu'il est compris entre deux notes dont l'intervalle est d'une tierce majeure. Il doit se faire par une sorte de bondissement de la voix, comme l'indique le mot lui-même *salicus*, qui vient de *salire*, *bondir*.

Pour s'exercer à exécuter le *quilisma*, il faudra commencer par battre une suite de notes à l'unisson, comme dans le *strophicus*, mais plus légèrement et bien plus rapidement ; puis après on élèvera graduellement la voix, de telle sorte qu'elle parcoure l'intervalle d'une tierce mineure en reproduisant les mêmes battements. Le *salicus* demande un exercice préliminaire absolument semblable.

Les signes dont je me suis servi pour représenter ces effets de voix, dans mes traductions en notation moderne, ne sont, à proprement parler, que des symboles pour indiquer les battements ascendants de la voix tels que je viens de les décrire ; car ces signes n'en sont pas une traduction rigoureusement fidèle. J'en dirai autant des signes de l'*epiphonus* et du *cephalicus*.

Le tableau ci-joint qui a pour titre : *Noms, formes et significations des neumes*, contient à peu près tous les groupes neumatiques tels qu'on les rencontre dans les manuscrits les plus anciens et les plus corrects sous le rapport du rhythme, avec la signification de ces groupes en notation moderne. On y trouve en outre tous les signes d'ornement et d'expression, avec leur traduction en signes équivalents moderne. Ce tableau donne donc le moyen de restaurer complètement et dans tous ses détails le chant grégorien, et de lui rendre exactement sa forme primitive. Il est bien entendu que les intonations et les intervalles des notes doivent être déterminés, non pas d'après les signes neumatiques de ce tableau, qui ne peuvent nullement les donner, mais d'après les manuscrits où ces intervalles et ces intonations sont clairement indiqués.

Je ne vois pas qu'il reste encore quelque chose d'important à trouver pour la solution complète du problème que je discute dans ce mémoire. Ainsi les pauses (distinctions) sont ce qu'il y a de plus

aisé à fixer dans un chant, lorsqu'il est rétabli dans sa forme naturelle. Personne ne sera tenté, par exemple, de reprendre haleine entre les notes qui font partie d'un neume composé. Le plus simple bon sens indique dans qnels endroits on peut respirer, et les anciens n'avaient pas d'autre règle. Aussi trouve-t-on rarement l'indication des pauses dans les manuscrits les plus anciens. Le manuscrit n° 391 de Saint-Gall (Xe siècle) en donne deux seulement dans l'antienne *Vespere autem sabbati*. On en voit aussi deux dans l'antienne *Redemptionem* du manuscrit n° 390 (Saint-Gall), et une seulement dans l'antienne *Tecum principium*. Chose remarquable, cette dernière est placée entre les mots *utero* et *ante*, ce qui s'accorde avec ce que j'ai vu dans le manuscrit 783 de la bibl. nat. (fonds latin), lequel place une barre de repos au même endroit, tandis qu'il n'en met point après *sanctorum*. Ceci prouve que les anciens, dans leur mélodies, voulaient avant tout que l'oreille fût satisfaite. Les modernes se sont guidés ici sur le sens des paroles, et ont placé après *sanctorum* une pause que ne supporte pas la mélodie. Je donne la préférence aux anciens. Engelbert donne des exemples de pauses très naturelles dans l'antienne *Nativitas tua* (Gerb., *Script.*, t. II, p. 367). Dans le recueil intitulé : *Chant grégorien restauré*, imprimé en 1861, et contenant 145 morceaux de chant liturgique traduit en notation moderne d'après les règles que je reproduis ici, j'avais indiqué les repos par des barres, comme M. l'abbé Jules Bonhomme me l'avait conseillé. Je ne les ai pas indiqués dans les chants que je fais imprimer aujourd'hui, afin de ne rien y mettre qui ne fût conforme à ce que l'on trouve dans les meilleurs manuscrits antérieurs au Xe siècle. Nos chantres contemporains pourront s'en passer aussi aisément que ceux du VIIIe siècle, et ils s'en passent déjà bien dans les recueils de musique des compositeurs modernes.

Le mouvement doit être habituellement tempéré ; il est plus ou moins accéléré ou ralenti suivant les circonstances ; jamais il ne doit être lourd et traînant. J'estime qu'en moyenne la brève doit répondre au n° 120 du métronome (♩ = 120). C'est la durée d'une demi-seconde.

La dénomination de « plain-chant » *planus cantus*, n'a été employée pour désigner les chants de la liturgie de l'Église que pos-

térieurement au siècle de Gui d'Arezzo. Je n'ai rencontré cette expression dans aucun écrit antérieur au XIIe siècle. On en comprendra facilement la raison, si l'on se rappelle comment Bernon et Aribon parlent de ceux qui, de leur temps déjà, n'observaient plus les lois rhythmiques du chant grégorien, telles qu'ils les ont décrites et qu'elles sont si clairement indiquées dans la notation neumatique des manuscrits les plus anciens. Le terme de « plain-chant » *planus cantus*, dont la signification rigoureuse est *chant uni*, *plat*, *sans inégalité*, ne saurait, à mon avis, être appliqué aux chants de l'Église rétablis dans leur forme primitive ; et c'est pour cela que je ne m'en suis jamais servi dans mes écrits, parce que, selon moi, il ne peut convenir qu'au chant grégorien altéré, corrompu, et dans ce sens, je suis de l'avis de ceux qui veulent supprimer le plain-chant, mais à la condition qu'on lui substituera le chant ecclésiastique pur et sans altération, avec tous ses ornements, tel enfin que nous le donnent les monuments antérieurs au siècle de Gui d'Arezzo et de Bernon. Je désirerais donc que l'on ne désignât plus ce chant en France que comme on le fait encore en Allemagne, où l'on emploi le terme *kirchengesang*, « chant ecclésiastique ». En Italie, on le nomme *canto fermo*, « chant fort », expression qui ne lui convient guère.

Quelques personnes, voyant l'énorme différence qui existe entre le chant restauré et celui des éditions modernes seront peut-être effrayées des difficultés que rencontrerait la substitution, dans les églises, de ce chant restauré au chaut des éditions modernes. On aura trop de peine, dira-t-on, il faudra trop de temps et de dépenses pour former des chantres capables de l'exécuter avec la perfection qu'il comporte. A cela je réponds que, quand même ces difficultés existeraient réellement, il faudrait bien en prendre son parti.

Mais les difficultés d'un retour complet au chant primitif sont bien moins grandes qu'on ne pourrait le croire ; car on n'a pas aujourd'hui moins de ressources qu'on en avait au IXe siècle, où l'on ne saurait douter que ce chant n'ait été d'un usage universel dans l'Eglise ; et si l'on examine bien, on reconnaîtra que nous disposons de moyens bien plus nombreux. Il est vrai qu'au IXe siècle on avait les monastères où le chant était étudié avec soin ; mais si nous n'a-

vons plus de monastères, nous avons des maîtrises, des séminaires, des écoles; nous avons surtout l'avantage énorme de l'imprimerie, qui multipliera les livres de chant autant qu'on le voudra. Il faudra s'exercer à l'étude de ce chant, cela n'est pas douteux; mais rien n'empêchera de consacrer à l'étude du vrai chant de l'Eglise le temps que l'on perd aujourd'hui à étudier une prétendue musique d'église. N'avons nous pas la société des orphéonistes? et ne peut-on pas former sur son modèle une société de Saint Grégoire formée de bons chanteurs qui rendent aux solennités religieuses l'éclat et la pompe édifiante qu'elles avaient autrefois, et qu'elles devaient principalement à la majesté des saintes mélodies inspirées par la foi des premiers siècles? Evidemment tout cela est possible, et, je l'espère, tout cela se réalisera, d'autant plus que l'étude du chant grégorien ne sera pas plus malaisée que ne l'est celle de la musique moderne. Je dirai même qu'il est plus facile à apprendre, parce que ses phrases mélodiques sont généralement plus simples, plus naturelles, qu'il ne s'y rencontre jamais de grands écarts de voix (*Ascensiones pudicæ*, *descensiones moderatæ*, Bulle de Jean XXII), et que surtout il n'est pas assujetti aux complications de la mesure.

Je suis donc bien loin de partager les appréhensions que M. Vitet a exprimées sur ce sujet dans l'article qu'il m'a fait l'honneur de consacrer à l'examen de mon premier ouvrage, et qu'il a publié dans le *Journal des savants* (mai 1860). Au reste, M. Vitet donne dans son article une description inexacte du caractère et de la nature du chant grégorien, et il en est convenu après les éclaircissements qui ont été donnés depuis, et l'expérience qui a été faite. S'il fallait s'en rapporter au tableau très brillant qu'en a tracé M. Vitet, des anges seuls eussent été capables d'exécuter le chant grégorien. Je ne disconviens pas que ce chant ne soit angélique et vraiment céleste, mais c'est un chant céleste mis à la portée de notre pauvre humanité. Il est aisé de voir *a priori* que le chant de l'Eglise est exécutable, et même facilement exécutable, et qu'il devait exclure les savantes difficultés d'une musique théâtrale. C'est ce que prouvent les paroles suivantes de saint Nicet, évêques de Trèves, au VI[e] siècle : *Melodia condecens* (*credentium*), *sancta religione psallatur, non quæ tragicas difficultates exclamet*, *sed quæ in nobis veram*

christianitatem demonstret; non quæ aliquid theatrale redoleat, sed compunctionem peccatorum faciat. (Gerb., *Script.,* t. I., p. 13.)

Ce n'est pas à dire, cependant, que toutes sortes de voix soient capables d'exécuter convenablement les suaves mélodies grégoriennes; bien loin de là: il faut des voix choisies et suffisamment exercées; et sur ce point, les anciens étaient bien plus délicats et plus sévères que nous. En veut-on la preuve? je la trouve encore dans mes vieux auteurs. On lit, en effet, dans les *Instituta Patrum: Histrioneas voces, garrulas, alpinas sive montanas, tonitruantes, vel sibilantes, hinnientes velut vocalis asina, mugientes, seu balantes quasi pecora; sive femineas, omnemque vocum falsitatem, jactantiam seu novitatem detestemur, et prohibeamus in choris nostris; quia plus redolent vanitatem et stultitiam quam religionem; et non decent inter spirituales hujus modi voces in præsentia Dei et angelorum ejus in terrâ sanctâ sanctorum. Tales enim qui ejus modi voces habent, et carent modo naturali, quia nec aliquando exercitati alicujus instrumenti musicalis artificio; et ideo aptam flexibilitatem vocis non valent habere ad neumas.* (Gerb., *Script.*, t. I, p. 8.) Hélas! si nos ancêtres du IXe siècle assistaient à nos offices, ils nous traiteraient de barbares, et ils auraient bien raison.

On a dit que le chant de l'Eglise rétabli dans sa forme primitive, d'après les anciens monuments, ne serait autre chose qu'une curiosité archéologique plus ou moins intéressante pour un petit nombre de savants, et qu'il ne pourrait jamais recevoir une application pratique dans nos églises. On en donne pour raison qu'on ne parviendra pas à vaincre la routine et à remplacer le chant actuel auquel on est accoutumé, par un chant qui en diffère profondément et qui exige des études et des exercices préparatoires beaucoup plus multipliés. La grande différence qui existe entre le chant actuellement en usage et le chant ancien n'est pas une raison suffisante pour empêcher de revenir à ce dernier; ce serait plutôt une raison de le faire adopter plus volontiers, car on conviendra que cette différence est entièrement à son avantage et lui donne maintenant tout l'attrait d'une nouveauté. Le plus grave obstacle à l'adoption du chant restauré, celui qui serait peut-être malheureusement le plus général, c'est l'obstacle de la routine, et, il faut l'avouer, de l'insouciance et de la paresse. J'ai entendu un maître

de chapelle d'une église importante de Paris, répondre à quelqu'un qui l'engageait à faire étudier ce chant : « Je ne veux pas me cas- » ser la tête. » Mais ce n'est pas ici seulement que l'on rencontre de pareils obstacles ; on les retrouve partout où il y a des améliorations à faire et des réformes à opérer. Un homme sérieux ne doit pas se laisser ébranler par une objection fondée sur de tels moyens. Je dois passer sous silence les questions toutes personnelles, qui touchent à des intérêts de librairie, bien que trop souvent elles soient une source de graves embarras.

On a encore dit qu'il faudrait supprimer les longueurs que l'on rencontre dans un très grand nombre de pièces des antiphonaires anciens. Cette proposition pouvait à la rigueur rencontrer des partisans, alors que le chant de l'Eglise avait perdu tout ce qui le rendait intelligible et lui donnait de la grâce, c'est-à-dire son rhythme propre et ses ornements variés ; et cependant, par respect pour ce qui en restait, on a attendu jusqu'au siècle de la prétendue réforme protestante avant d'y faire des mutilations, et c'est de ce moment que date le désordre qui, depuis, n'a fait que s'accroître, et auquel il est urgent de remédier. Aujourd'hui que l'on peut comprendre et apprécier les qualités du chant restauré, la proposition de l'abréger par des suppressions et des coupures est absolument inacceptable, et pour mon compte, je la repousse énergiquement. Qu'aurait répondu l'architecte chargé de restaurer la Sainte-Chapelle à celui qui lui aurait proposé de simplifier ce monument pour épargner des frais, de supprimer les détails de son ornementation, et de lui donner une tournure analogue à celle de Notre-Dame de Lorette ? Je n'ai pas besoin de dire comment une pareille proposition aurait été reçue. Mais il serait bien étrange qu'on ait fait et que l'on fasse encore d'énormes dépenses pour restaurer nos monuments d'architecture chrétienne dans les détails les plus minutieux de leur riche ornementation, et que l'on ne voulût pas admettre dans toute leur intégrité et dans toute leur richesse les monuments non moins vénérables et non moins précieux de la musique chrétienne, la seule véritablement digne de ce nom. Il est pourtant bien aisé de comprendre que des églises richement ornées appellent nécessairement des chants richement ornés, comme ceux que donnent les anciens manuscrits, et repoussent, par consé-

quent, des chants plats, défigurés et sans couleur, comme ceux des Graduels et Antiphonaires modernes.

Mais en faveur des petites églises où manqueront les moyens de faire exécuter ces chants richement ornés, ne devra-t-on point arranger un chant plus simple et d'une exécution plus facile? Qu'est-ce qui empêcherait de faire deux éditions de livres de chant ecclésiastique, l'une qui reproduirait intégralement le chant primitif avec toute la richesse de ses mélodies, et qui servirait aux cathédrales et aux églises où l'on peut avoir tous les moyens d'exécution désirables, l'autre destinée aux petites églises et donnant un chant réduit et simplifié? Une pareille mesure est absolument inadmissible; car elle introduirait une bigarrure nouvelle, tout à fait arbitraire, opposée à l'esprit d'unité qui est le caractère propre de l'Eglise, et n'ayant par conséquent aucune chance d'être adoptée. D'ailleurs elle est impraticable; car comment, d'après quelles règles et quels principes se ferait cette réduction et cette simplification nouvelle du chant liturgique? A-t-on jamais vu d'exemple d'une opération pareille exécutée sur quelques pièces de composition moderne; et peut-il venir à l'esprit d'un homme sensé l'idée de remanier le *Stabat* de Pergolèse ou le *Requiem* de Mozart, pour rendre ces compositions célèbres d'une exécution plus facile et plus populaire? Une entreprise de cette nature serait avec raison considérée comme une monstruosité, comme un acte du plus affreux vandalisme. Mais ce qu'il ne serait pas permis de faire pour quelques compositions modernes, le serait encore moins pour un chant qui a plus de droit qu'aucun autre à notre respect le plus religieux. Donc on doit le laisser intact; et ceux qui se reconnaîtront incapables de le chanter devront se condamner au silence.

Mais voyons un peu si l'on est bien fondé à trouver des longueurs dans le chant ancien. Je ne connais que deux pièces qui soient d'une longueur exceptionnelle; ce sont les traits *Qui habitat* du premier dimanche de Carême, et *Deus*, *Deus meus* du dimanche des Rameaux. Dans tout l'ensemble des chants liturgiques, on ne trouve pas une seule autre pièce qui atteigne la moitié du moins long de ces deux traits. Or, combien doit-on mettre de temps à les chanter? pas plus de douze minutes. Si l'on y mettait un temps plus long, le mouvement serait trop lent. Or, combien n'y a-t-il pas de pièces

modernes de musique dite religieuse, et qui ne l'est guère, dont la longueur dépasse de beaucoup celle de ces deux traits? Et pourtant on ne les trouve pas trop longues. Donc, le reproche de longueur que l'on fait au chant ancien n'est pas fondé. Donc, il n'y a aucune raison de l'abréger.

Enfin il existe un préjugé très enraciné, qui doit son origine à la fièvre de la Renaissance, et qui a été une cause d'altérations très graves et très nombreuses dans les mélodies de l'Église. C'est celui qui consiste à prétendre assujettir ces mélodies aux lois de l'accentuation grammaticale, de telle sorte que si un mot a plus de deux syllabes, et que la pénultième soit brève prosodiquement, celle-ci ne puisse recevoir qu'une seule note, et encore veut-on que cette note unique soit semi-brève, et, de plus,qu'elle soit précédée immédiatement d'une longue sur l'antépénultième. Ce n'est pas tout, on a encore voulu que si un monosyllabe est lié par le sens à un mot qui le précède, la dernière syllabe de celui-ci fût assujettie à la règle de la pénultième brève. Je l'affirme sans la moindre hésitation, cette règle est absurde. En effet, on ne sait pas encore bien en quoi consistait l'accent tonique des anciens. Tout ce qu'on en peut dire, c'est qu'il réglait, avec la quantité prosodique, la manière de parler et de lire les langues grecque et latine ; mais qu'elle était cette manière ? C'est ce que personne aujourd'hui ne peut définir avec certitude. On a fait sur ce sujet de longues dissertations dans des sens divers, et on est arrivé à des couclusions contradictoires ; de sorte que la question n'est pas encore vidée : *adhuc sub judice lis est*. Ainsi le rhythme du langage parlé des anciens est pour nous une chose inconnue. Mais il n'en est pas de même du rhythme du chant de l'Église ; celui-ci est maintenant parfaitement connu. Donc, vouloir assujettir le rhythme du chant au rhythme des paroles liturgiques, c'est vouloir prendre l'inconnu pour règle du connu, ce qui est absurde. Mais supposé même que le rhythme du langage parlé fût parfaitement connu, parfaitement défini ; la prétendue règle relative à la pénultième brève dans les paroles liturgiques n'en serait pas mieux fondée et n'en devrait pas moins être impitoyablement rejetée ; car autre chose est le rhythme d'une langue parlée, autre chose celui de la même langue chantée ; le premier est du domaine de la grammaire, le second appartient à la musique ; lorsqu'on parle ou

qu'on récite, il faut observer les lois du langage ; mais lorsqu'on chante, ce sont celles du chant qu'on doit suivre.

C'est ce que savaient parfaitement distinguer les anciens, dont les règles se trouvent clairement exposées dans les paroles suivantes des *Instituta Patrum :* « In omni textu lectionis, psalmodiæ, « vel cantus, accentus sive concentus verborum (in quantum sup- « petit facultas) non negligatur..... Quomodo ergo toni deponantur « in finalibus propter diversos accentus, nunc dicendum est. Omnis « enim tonorum depositio in finalibus, mediis vel ultimis, non est « *secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam* « *toni facienda*, sicut dicit Priscianus : *Musica non subjacet regulis* « *Donati, sicut nec divina scriptura.* Si vero convenerint in unum « accentus et melodia, communiter deponantur ; sin autem, juxta « melodiam toni, cantus sive psalmi terminentur. Nam in deposi- « tione fere omnium tonorum musica in finalibus versuum per « melodiam subprimit syllabas, et accentus sophisticat, et hoc ma- « ximè in psalmodiâ ; ideoque si tonaliter finis versuum deponitur, « oportet ut sæpius accentus infringatur eo modo, verbi gratiâ, ut « sicut sex syllabæ *sæculorum, amen* ; ità sex conformentur notis « toni in depositione verborum et syllabarum. » (Gerb., *Script.*, t. I, p. 6-7.) Ainsi dans les chants syllabiques, comme ceux des leçons, des psaumes, des épîtres, des évangiles, de la Passion, de l'*Exultet*, des préfaces, etc., lorsque ces chants n'ont pas d'autre rhythme que celui des paroles, il faut observer l'accent tonique, *in quantum suppetit facultas ;* et pour le chant des psaumes, au commencement, au milieu et à la fin des versets, on devra le plus souvent, *sæpius*, s'en écarter pour suivre le rhythme de la mélodie. Donc il faudra chanter la terminaison *Meditati sunt inania* de la manière suivante à l'Introït de la messe de minuit :

Me-di-ta-ti sunt i-na-ni-a.

et c'est ainsi qu'on l'a toujours fait jusqu'au XVI[e] siècle inclusivement. D'après ces principes d'une admirable simplicité, et fondés sur la nature même des choses, la psalmodie s'exécutera avec un ensemble parfait, sans la moindre hésitation, par les masses de

voix les plus nombreuses. Mais les fiers grammairiens de la Renaissance ont eu la prétention de faire la leçon à l'Église, et ils sont parvenus à introduire la confusion, le désordre, le cahos dans le chant des psaumes, en inventant leur prétendue règle de la pénultième brève, car ils n'ont pas même su s'accorder entre eux pour en faire l'application ; les uns l'entendant d'une façon et les autres d'une autre. Il ne pouvait en être autrement, car on tombe toujours dans des contradictions lorsqu'on part d'un principe faux. Cependant il faut s'attendre encore à rencontrer des partisans et des défenseurs de cette règle impraticable, qui invoqueront même l'autorité de Cicéron, comme si un Cicéron quelconque avait quelque chose à voir dans une question de chant liturgique, comme si le célèbre orateur avait pu jamais avoir eu en vue autre chose que les règles de la déclamation oratoire. Mais j'espère bien qu'à l'autorité de Cicéron les chrétiens préfèreront l'autorité plus imposante de la pratique constante de l'Eglise, de sa tradition non interrompue depuis les siècles les plus reculés jusqu'au siècle du pédantisme grammatical, et enfin l'autorité des compositeurs modernes les plus célèbres, car ni Pergolèse, ni Mozart, ni Beethoven, ni même Rossini ne se sont crus obligés de s'assujettir aveuglément aux exigences absurdes d'une règle chimérique.

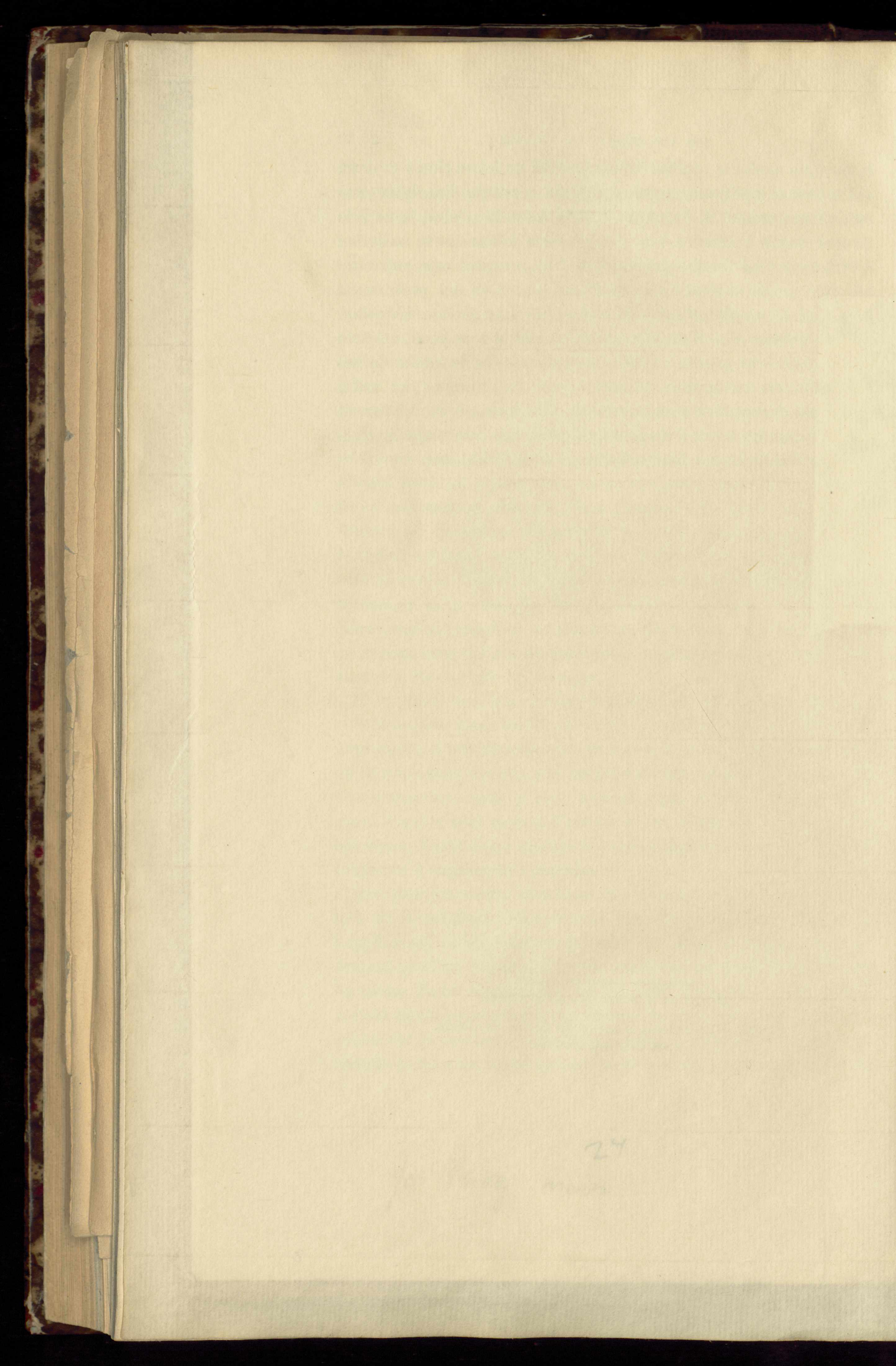
Il n'y a donc pas lieu d'examiner s'il faudrait remanier tous les chants anciens pour satisfaire à des prétentions qui n'ont aucun fondement. Il faut absolument les accepter et les faire adopter tels qu'ils nous sont donnés par les plus anciens manuscrits, sans en rien retrancher, sans y rien ajouter, sans y faire aucun changement. C'est le seul moyen d'arriver à l'unité qui est l'objet de tous les vœux. Toute autre mesure n'aurait d'autre résultat que de prolonger et d'augmenter l'anarchie.

Quelques personnes attachent une grande importance à la question de la notation : elles croient voir de graves inconvénients à l'application de la notation moderne au chant de l'Eglise, et voudraient que l'on y conservât celle des livres de chant actuellement en usage. Je ne saurais être de cet avis ; d'abord le chant actuel n'étant qu'un squelette informe à côté du chant primitif, vouloir en conserver la notation serait rendre toute restauration impossible ; ensuite je ne vois aucun inconvénient à se servir de la notation de

la musique moderne, qui est très-claire, qui ne laisse rien à désirer, qui est connue partout, et qui, d'ailleurs, n'est que l'ancienne notation transformée. Si l'on veut à toute force la rejeter, je ne vois d'autre moyen à prendre que d'en revenir à l'ancienne notation neumatique ; car il n'est pas possible d'en inventer une autre qui soit plus simple et plus naturelle. L'adoption d'un tel parti aurait au moins cet avantage qu'il en résulterait une grande réduction dans le volume des livres de chant, ce qui, à mes yeux, est très considérable, car je suis ennemi des gros in-folio de lutrin. Ce serait, en outre, une grande économie pour les fabriques ; et enfin, ce qui est encore bien plus important, c'est qu'alors on ne pourrait plus se hasarder à venir chanter à l'Eglise sans avoir appris auparavant et étudié bien à fond ce qu'on voudrait y chanter.

(Extrait de la *Revue de l'Art chrétien.*)

Arras. — Imprimerie de la Société du Pas-de-Calais.
P.-M. Laroche, directeur.


24



